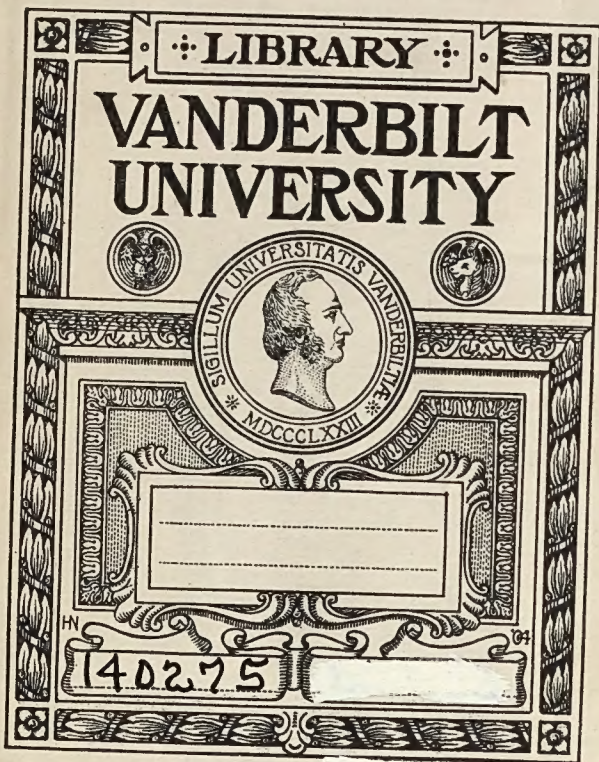
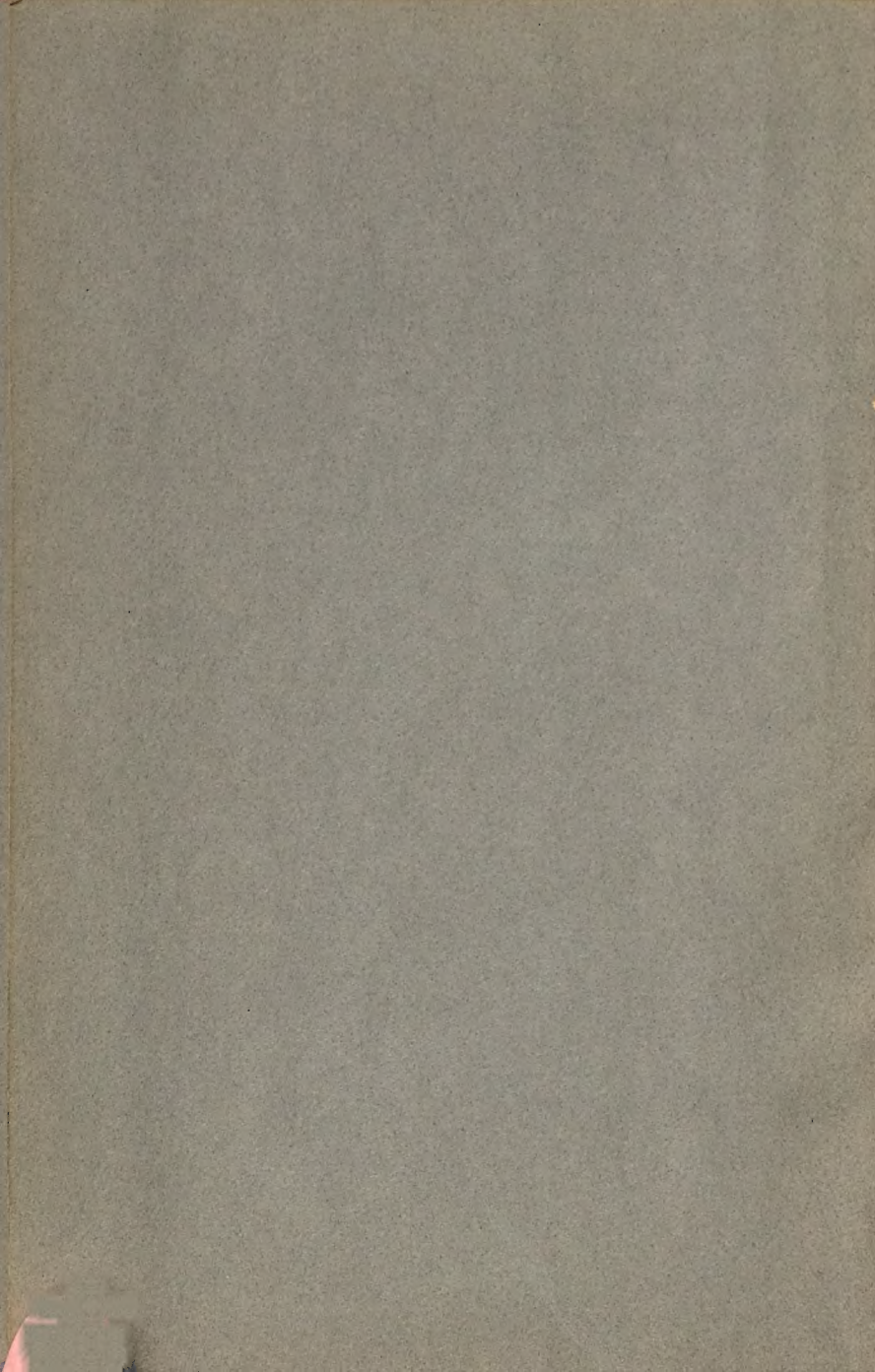


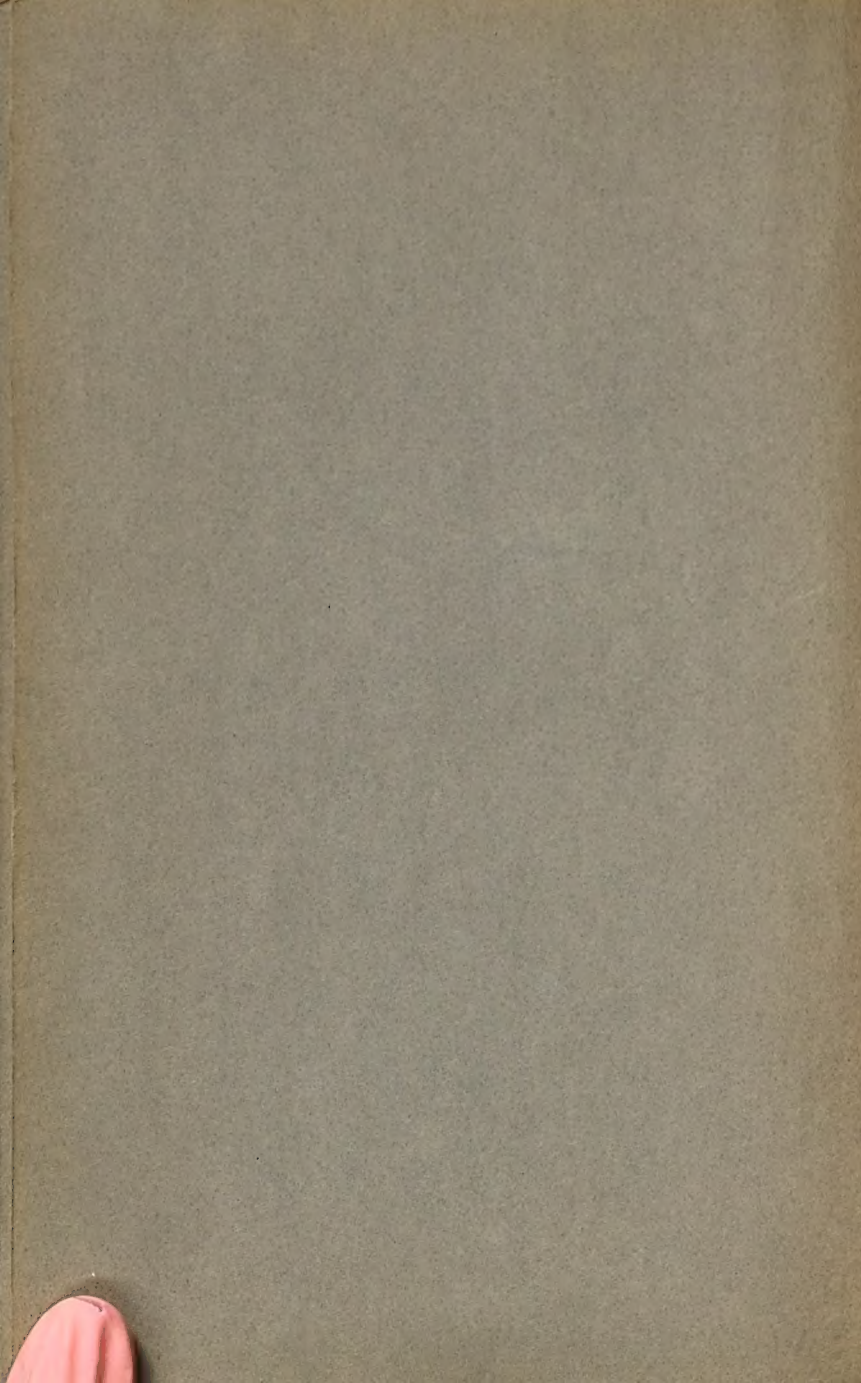
3 0081 007 952 629



63150/187 only

[illegible]





OBRAS COMPLETAS

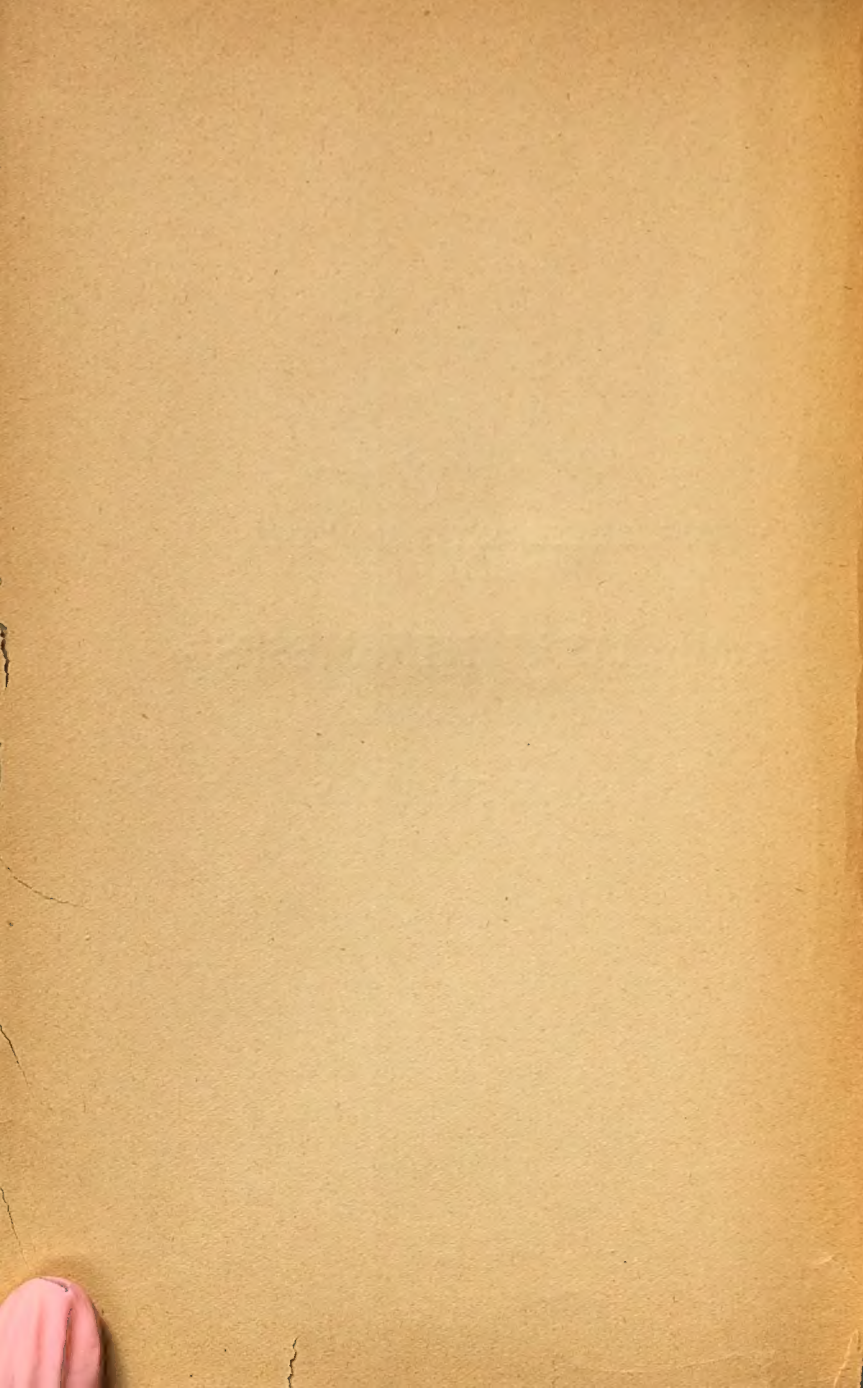
DE

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

COMEDIAS Y ENTREMESES

TOMO VI (Introducción)

POESÍAS SUELTAS



OBRAS COMPLETAS
DE
MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

COMEDIAS
Y
ENTREMESES
TOMO VI (Introducción)
POESÍAS SUELTAS

EDICIÓN PUBLICADA POR

RODOLFO SCHEVILL Y ADOLFO BONILLA

Profesor en la Universidad
de California (Berkeley).

Profesor en la Universidad
de Madrid.



MADRID
GRÁFICAS REUNIDAS, S. A.
M. CM. XXII.



Romance Languages

EL TEATRO DE CERVANTES

(INTRODUCCIÓN)

I

Hemos impreso en los cinco tomos precedentes, las diez comedias y los ocho entremeses que llevan el nombre de Cervantes y que constituyen la única parte auténtica que nos queda de su Teatro. Desde luego, pueden señalarse múltiples distinciones en la fórmula estética que unas y otras comedias implican, por lo cual no hay sólido fundamento para afirmar que el teatro cervantino debe distribuirse en sólo dos grupos, clara y totalmente diferenciados por la diversidad de aquellas fórmulas. Es indudable que todas las obras dramáticas cervantinas llevan el particular sello de su ingenio, de su modo de interpretar la materia del Arte (lo representable), es decir, de lo que, a su entender, constituía la base de lo teatral; y es evidente, además, que, en todas aquellas obras, por mucho que difieran en fecha, hay algo de la misma fórmula. Es costumbre hablar de una *primera época* dramática de Cervantes (que abarca, poco más o

menos, desde 1582 hasta 1587), y puede ser útil aceptar semejante determinación, aunque no se acomode de un modo perfecto y averiguado a los hechos. En tal sentido, *El Trato de Argel* y *La Numancia*, pueden muy bien considerarse como núcleo de las obras de esa primera época. Pero ha de tenerse en cuenta que el tomo de comedias y entremeses cervantinos, impreso en 1615, no representa una fórmula estética radicalmente distinta de la producción anterior del mismo autor, porque posee infinitos rasgos de esa primera época. Veamos hasta qué punto puede explicarse esto, atendiendo principalmente a las declaraciones del propio Cervantes.

* * *

Algunos biógrafos del último, han apuntado la sospecha de que Cervantes escribiese obras dramáticas durante su cautiverio en Argel. A pesar de ser ello posible, y aun probable, no es cuerdo estimar como hecho positivo, lo que por ahora no es susceptible de prueba. Podemos admitir que Cervantes dispuso de ocios, y hasta de papel, tinta y pluma para escribir comedias, durante aquel triste periodo: lo que sería extraño, es que se conservase lo entonces escrito. El Doctor Sosa, declara (1580) que Cervantes “se ocupaba muchas veces en componer versos en alabanza de Nuestro Señor y de su bendita Madre, y del Santísimo Sacramento, y otras cosas sanctas y devotas, algunas de las cuales

comunicó particularmente conmigo y me las envió que las viese„; pero no alude a ninguna composición de carácter dramático. En su consecuencia, hemos de juzgar que los primeros frutos de su ingenio, en cuanto al teatro, corresponden con mayor probabilidad a la primera década siguiente a su regreso a la Patria. ¿Cómo armonizar tal hipótesis con las palabras del propio Cervantes?

En el conocido Prólogo de la edición de 1615, habla Cervantes, sobria y objetivamente, de la historia del teatro español, y, después de citar a Lope de Rueda y a Navarro, añade estas importantes consideraciones: “Y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los Tratos de Argel*, que yo compuse, *La Destrucción de Numancia* y *La Batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritas, ni baraúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica„.

Infiérense, de estas palabras de Cervantes, las siguientes consecuencias:

A) Que sólo halló dignas de mención tres comedias (*Los Tratos de Argel*, *La Destrucción de Numancia* y *La Batalla naval*), al acordarse de las producciones de su primera época dramática. Y es de notar que, los términos en que se expresa, no permiten suponer que compusiera ninguna de las tres obras durante el cautiverio, sino *para los teatros de Madrid*.

B) Que se atribuye la prioridad en cuanto a la reducción de las comedias a *tres* jornadas, y respecto de la representación de las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma.

C) Que había escrito con éxito bastantes comedias (*veinte o treinta*).

D) Que, después de semejante labor, hubo de ocuparse en otras cosas, abandonando las comedias.

E) Que, al menos por entonces, no sostuvo competencia alguna con Lope de Vega, el cual se había alzado con la "monarquía cómica".

* * *

A) Dos pasajes más hay, dignos de mención, por lo que atañe a las obras dramáticas cervantinas compuestas durante esos años: uno, en el *Viage del Parnaso* (1614); otro, en el *Quijote*.

En el capítulo IV del *Viage*, escribe Cervantes:

“Soy por quien *La Confusa*, nada fea,
pareció en los teatros admirable
(si esto a su fama es justo se le crea).

Yo, con estilo en parte razonable,
he compuesto comedias que, en su tiempo,
tuvieron de lo grave y de lo afable,,

dándonos a entender que, tanto aludía a las *tragedias*, como a las *comedias* propiamente dichas.

En el *Quixote* (I, 48), cita *La Numancia*; y, en la *Adjunta al Parnaso*, vuelve a mencionar *Los Tratos de Argel*, *La Numancia*, y *La Batalla naval*, aumentando la lista con *La Gran turquesca*, la *Jerusalem*, *La Amaranta o la del Mayo*, *El Bosque amoroso*, *La Unica*, y *La Bizarra Arsinda*. Pondera *La Confusa* en los siguientes términos: “Mas la que yo más estimo, y de la que más me precio, fué y es de una, llamada *La Confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores,,.

Los términos en que Cervantes alude a *La Confusa*, hacen suponer que se trata de una obra de época bastante remota. En efecto, a Cristóbal Pérez Pastor debemos el descubrimiento del contrato celebrado por Cervantes con Gaspar de Porres, en 5 de marzo de 1585, para entregarle dentro de quince días, por el

precio de veinte ducados, la mencionada comedia, cuya fecha puede referirse, por lo tanto, a dicho año.

En el mismo contrato, se obliga Cervantes a entregar a Porres, por veinte ducados, ocho días antes de Pascua de Flores de aquel año, la comedia: *El Trato de Costantinopla y muerte de Celin* (*). De suponer es que todas las obras dramáticas mencionadas en la *Adjunta al Parnaso*, pertenezcan al grupo de las primeras, compuestas por el autor. Pero llama la atención que, al terminar la *Adjunta al Parnaso*, osea por el año 1614, no mencione Cervantes (por lo menos con los mismos títulos) ninguna de las ocho comedias contenidas en el tomo de 1615, todas las cuales debían de estar ya preparadas para la imprenta; lo cual hace sospechar que le importaba publicar las últimas como “modernas,” y ajustadas a la moda imperante en aquel año. De todos modos, semejante silencio justifica la hipótesis de que el volumen de 1615 pueda contener cierta parte de la antigua labor dramática cervantina, de suerte que alguna o algunas de las comedias *viejas*, vestidas de nuevo, remozados los títulos, y acomodadas a los modernos rumbos, figuren en aquél. Nada más añadiremos ahora sobre el caso, dejando para más adelante, cuando tratemos del argu-

(*) C. Pérez Pastor: *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*; I; Madrid, 1910 (en el tomo X de las *Memorias de la Real Academia Española*; Madrid, 1911); página 101. — F. Rodríguez Marín: *Burla burlando...*; Madrid, 1914; pág. 417 y siguientes (2.^a edición; pág. 431 y siguientes).

mento, técnica y versificación de las *Ocho comedias*, otras consideraciones más extensas.

Por desgracia, los testimonios sacados de otras fuentes, son de escasa importancia. Rojas, en el *Viage entretenido* (1603), menciona *Los Tratos de Argel*, y Matos Fragoso, en *La Corsaria catalana*, cita, como existente en su tiempo, *La Bizarra Arsinda*. ¿No podría suceder también que Cervantes exagerase un poco, al decir que había escrito veinte o treinta comedias?

B) Lo de atribuirse Cervantes la invención de haber reducido las comedias a tres jornadas, es evidentemente un error, y de ello trataremos al ocuparnos en la técnica de la antigua fórmula. Puede disculpar a Cervantes, la hipótesis de que no se acordase, en su vejez, de lo que en materia dramática se había intentado antes de su tiempo.

Más difícil de explicar es la aserción de que fué el primero que representó las imaginaciones y pensamientos escondidos del alma por medio de figuras morales. Hemos de creer que, o Cervantes no se explica con suficiente claridad, o hemos perdido las comedias en que de un modo más típico se introducían tales innovaciones. De todas suertes, algo diremos de ellas al estudiar *El Trato de Argel*, *La Numancia* y *La Casa de los celos*.

C) Respecto del éxito de las comedias cervantinas, poco importante nos dicen sus contemporáneos. Alaban alguna que otra; pero nada nos comunican con la suficiente generali-

dad, para que sepamos con certeza si efectivamente los espectadores las acogieron con el "general y gustoso aplauso," a que alude Cervantes.

D) De las conmovedoras palabras de este último ("Tuve *otras cosas* en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias..."), infiérese que su abandono de las ocupaciones literarias, obedeció a la necesidad de ganarse la vida, ya porque el "aplauso general," no fuera constante, ya porque le costase demasiado esfuerzo escribir comedias en número suficiente para atender a los gastos diarios.

E) Esto explica que hubiera de rendirse al superior genio dramático de Lope de Vega, que comprendió a su público de un modo admirable y supo responder a las exigencias de la nueva era con sus maravillosas dotes de técnica y de invención teatrales. El brío y la lozanía de las composiciones de Lope, dieron el golpe fatal a la antigua fórmula, y Cervantes, que no sentía inclinación por la nueva, vióse obligado a renunciar a la escena.

* * *

Al "dejar las comedias,, por el año de 1587, no debió de perder Cervantes la esperanza de tornar a su ocupación favorita, y aun puede conjeturarse que, hasta donde le fué posible, siguió cultivando las relaciones con la gente de teatro. Prueba de ello es el gracioso contrato que

celebró en Sevilla, el 5 de septiembre de 1592, con el *autor* Rodrigo Osorio, comprometiéndose a entregarle seis comedias, “una a una como las fuere componiendo,, en la inteligencia de que, “pareciendo que es una *de las mejores comedias que se han representado en España*,, Osorio quedaba obligado a pagarle “por cada una de las dichas comedias cincuenta ducados, ... y si, habiendo representado cada comedia, pareciere (*no se dice a quién*) que no es una de las mejores que se han representado en España, no seais obligado de me pagar por la tal comedia cosa alguna,, (*). Harto verisímil es que Cervantes se quedase sin cobrar una blanca.

Pero en el susodicho Prólogo de las *Ocho comedias*, Cervantes sigue diciendo: “Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aun duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir, que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre, y las consagré y condené al perpétuo silencio., ¿A qué año aludirá aquí Cervantes? Nada se puede afirmar con certeza; pero, juzgando por el contenido del tomo impreso en 1615, cabe pensar que alguna de esas comedias “nuevamente compuestas,, pudiera ser escrita después

(*) J. M. Asensio y Toledo: *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra*; Sevilla, 1864; páginas 26-29.

de 1592 (fecha del aludido contrato con Osorio), en aquellos años de la vida de Cervantes, de los que tan escasas noticias tenemos; o también, después de tornar la Corte a Madrid (1606), época en la cual, por influencia del ambiente, pudo Cervantes sentir deseos de volver a su antigua ociosidad. De todos modos, este regreso a las aficiones de antaño, debió de ser poco duradero, y carecemos de datos para determinar el periodo de tiempo durante el cual quedaron arrinconadas las comedias entonces compuestas. Años después, cuando el librero aludido por Cervantes (en el susodicho Prólogo), le dijo que “de su prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada,, el apesadumbrado poeta “tornó a pasar los ojos,, por sus comedias y entremeses, y decidió vendérselos al tal librero, lo cual debió de acontecer muy cerca del año 1615, quizá en 1614. Lógico parece, pensar que las obras coleccionadas para la imprenta y que salieron a luz en el tomo de 1615, representasen, poco más o menos, *cuanto había quedado, de todas las épocas pasadas, entre los papeles del autor*. Que el contenido del tomo databa de “algunos años,, lo da a entender Cervantes en el Prólogo. Que también hubiera comedias de la primera época sin publicar, y, entre ellas, algunas cuya aceptación popular había llenado de orgullo al autor, parece más que probable, y de ello trataremos luego, al estudiar la fecha de composición de las obras.

Todo esto indica que en ninguna de las épo-

cas de la carrera dramática de Cervantes, pueden determinarse fórmulas estéticas radicalmente distintas de la primera. Si la comedia titulada *El Engaño a los ojos*, que Cervantes estaba componiendo en 1615, se hubiera conservado, posible sería conocer una fórmula en cierto modo definitiva de su teatro. Lo único que se puede conjeturar, respecto del tomo de 1615, es que, en parte, contiene comedias de la primera época, reformadas, y, en otra parte, comedias escritas bastante antes de aquel año. Así y todo, los temas de las últimas no tenían gran novedad en la XVII.^a centuria. En cuanto al carácter de las *Ocho comedias*, la afirmación de que “no tienen necedades patentes y descubiertas,, no convence al lector, mientras que la seguridad que nos da Cervantes, de que “el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo,, abre camino a la sospecha de que el autor las remozase un tanto en tal sentido, antes de darlas a luz. Por lo demás, la preceptiva literaria de Cervantes, era la corriente en su tiempo. Así, el Dr. Alonso López Pinciano, en su *Filosofía antigua poética* (Madrid, 1596), habla de tres estilos: el patricio, que llama *alto*; el plebeyo, que califica de *bajo*; y el ecuestre, que denomina *mediano*; añadiendo que *estilo bajo* será: “el que tuviere las palabras propias y comunes, y que, si usare de algunas figuras, sean tomadas de cosas humildes y bajas,, (Epístola VI), y poniendo, entre las diferencias de la comedia res-

pecto de la tragedia, "que la tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia bajo," (Epístola IX) (*).

En el capítulo 48 de la Primera parte del *Quixote*, Cervantes, con motivo del coloquio entre el Cura y el Canónigo, diserta sobre el teatro español, en términos que no dejan lugar a duda de que, para el autor, la fórmula dramática de los años 1580-90, superaba, desde todos los puntos de vista, a las composiciones del nuevo siglo XVII, las cuales, a su juicio, "todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza,"; y el tomo de 1615 nos obliga a creer también que, a pesar de los años transcurridos, Cervantes prefería el teatro de su juventud al de su vejez; y que, con todas sus concesiones al "mónstruo de naturaleza," con todas sus imitaciones del arte nuevo de hacer comedias, no sacudió jamás el yugo de la moda teatral que había conocido y admirado en su mocedad. Por eso, hasta en sus más recientes obras dramáticas, prefiere modificar la fórmula antigua, a esforzarse por aceptar totalmente la estética del drama en 1615.

De todas suertes, no es posible comprender la obra cervantina de los últimos años, ni tampoco la de los primeros tiempos, sin una clara exposición del valor del teatro español durante los años que siguen inmediatamente al cauti-

(*) Véase también a Cristóbal Suárez de Figueroa: *El Passagero* (Madrid, 1617), alivio III; a Francisco Cascales: *Tablas poéticas* (Murcia, 1616), tabla IV; y a Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

verio de Cervantes. Este valor, desde el punto de vista del arte, puede ser considerado según dos aspectos: el de la técnica, incluyendo en ella el sistema de versificación de los dramas de la época; y el del concepto que los poetas tenían de los elementos dramáticos fundamentales, expresados en el pensamiento y en los episodios de sus obras. Tratándose de Cervantes, no se ha establecido la debida distinción entre esos dos aspectos, lo cual ha sido obstáculo para determinar hasta qué punto se asimiló aquél una y otra influencia. De haberse hecho tal distinción, habría podido observarse que, mientras Cervantes conserva casi por completo la técnica de la primera época, se diferencia mucho su criterio, del concepto dramático aceptado por Cueva, por Argensola y por sus contemporáneos. Cervantes imitó la técnica y la versificación del siglo XVI; pero, echando en olvido sus principios, no llegó, conscientemente por lo menos, a aceptar en modo alguno el ambiente dramático, las crudezas, los despropósitos y los horrores “patentes y descubiertos,” de un *Príncipe tirano*, de un *Atila furioso*, o de la misma *Isabela*, tan loada por él en el sentido de “guardar bien los preceptos del arte.”. El no ser un gran poeta, explica lo primero, que le impedía mejorar y señalar rumbos nuevos a la técnica; mientras que la superioridad de su discreto ingenio, el admirable equilibrio de su espíritu, que ignoraba casi por completo lo que constituye el elemento trágico, le contuvo hasta cier-

to punto, evitando que emulase los excesos de sus contemporáneos. Defectos hay en las comedias cervantinas; pero son los propios de un espíritu infantil, que jamás puede llegar a concebir un episodio profundamente trágico, ya porque le repugnasen el horror y el crimen, ya porque, en su ánimo noble y sereno, el arte dramático no engendrarse nunca una inspiración bastante poderosa para que sus creaciones estuviesen a la altura de las de un Sófocles, un Shakespeare, o un Lope de Vega.

Respecto de la técnica de la primera época, los autores que más pudieron influir en Cervantes, fueron Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués, y, en menor grado, Rey de Artieda, Francisco de la Cueva y algún otro.

Con poca seguridad se podrá juzgar en cuanto al número corriente de actos de las comedias, mientras no se acreciente nuestro conocimiento del caudal dramático de la época. No resuelve la dificultad el aserto de Cervantes, según el cual redujo de *cinco* a *tres* el número de jornadas, porque, cuando él comenzó a ejercitar su pluma en el género dramático, a principios de 1580, las comedias se escribían ya, por la mayor parte, en *cuatro* actos, y no en *cinco*, como lo prueban las de Juan de la Cueva (*), Fran-

(*) Véase el *Arte poética Española*, epíst. III, del propio Juan de la Cueva:

«Que el un Acto de cinco le he quitado,
que reducí los Actos en Jornadas,
qual vemos que es en nuestro tiempo usado.»

cisco de la Cueva (*Trajedia de Narciso*), Rey de Artieda (*Los Amantes*) y hasta la misma *Numancia* y *El Trato de Argel* (la edición de Sancha, en cinco actos, representa una variante sin autoridad). Los ensayos, en cinco actos, de Jerónimo Bermúdez, son manifiestas imitaciones de los modelos clásicos, con coros, y no contribuyen a resolver el problema. Otro tanto puede decirse de la *Dido* de Virués, en cinco actos (con coros). Las piezas de este autor escritas en tres actos, como la *Semíramis*, *El Atila*, *La Infelice Marcela* (en tres partes) y *La Casandra*, parecen obras refundidas o reformadas antes de la impresión de 1609. En cuanto a Lupercio Leonardo de Argensola, cuyas dos comedias restantes (*La Isabela* y *La Alejandra*), fueron compuestas hacia 1581-1585, no es seguro tampoco que aceptase la división en tres actos, a pesar de ser éste el número en el actual estado de sus obras, porque en la *Loa* que al principio de *La Alejandra* pronuncia "la Tragedia,, se lee:

"El sabio Estagirita da lecciones
cómo me han de adornar los escritores;
pero la edad se ha puesto de por medio,
rompiendo los preceptos por él puestos,
y quitándome un acto, que solía
estar en cinco siempre dividida.,

¿Quiere esto decir que Argensola no escribió sus obras dramáticas en tres jornadas, sino en cuatro, y que sólo poseemos esas obras en

un estado posterior al primitivo? De todos modos, es seguro que Cervantes sabía a qué atenerse sobre el caso, puesto que las conocía muy bien y las elogió singularmente en el *Quixote*. Si originalmente se dividieron en tres jornadas, deberían disputarse posteriores a la innovación que Cervantes se atribuye, lo cual nos permitiría inferir que *El Trato de Argel*, *La Numancia* y *La Batalla naval* (donde "se atrevió," Cervantes a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían), se compusieron, por lo menos, antes de 1585 (fecha probable de la representación de las obras de Argensola) y después de 1581. Como quiera que sea, Cervantes pudo decir más lógicamente que redujo el número de jornadas, de cuatro (no de cinco) a tres, innovación conocida (puesto que consta ya en el anónimo *Auto de Clarindo* [1535?] y en la *Comedia Florisea* [1553] de Francisco de Avendaño), pero que no se generalizó hasta últimos del siglo XVI. La *novedad* no es de tener en cuenta hasta que se hace general, y, en tal sentido, Cervantes pudo *contribuir* (y nada más) a extenderla.

Respecto de la versificación cervantina (en las obras dramáticas), la crítica se ha limitado, hasta ahora, a declarar que *El Trato de Argel* y *La Numancia*, constituyen un grupo aparte, caracterizado por la falta de romances (*); y que las ocho comedias, impresas en 1615, re-

(*) Vid. A. Bonilla y San Martín: *Las Bacantes, o del origen del Teatro*; Madrid, 1921; pág. 144.

presentan otra fórmula, caracterizada por el uso del romance y por la adopción del verso "que pedía,, la comedia en esta última época. Pero sería erróneo considerar como únicos y definitivos tales caracteres, porque, según veremos más adelante (hasta donde permite el corto espacio de que podemos disponer), queda mucho de la antigua técnica en el tomo de 1615.

En general, la versificación cervantina, en la primera época dramática, nada tiene de original: es la que emplean los demás dramaturgos de aquel tiempo. Para quien estudia con algún detenimiento a Juan de la Cueva, a Argensola, a Virués, y aun a Bermúdez y a Francisco de la Cueva, el mecanismo de su versificación tiene asombroso parentesco con el de Cervantes. La mitad de las combinaciones métricas de *El Trato de Argel*, son redondillas, quintillas, y estrofas del tipo de las de *La Galatea* (*); y la otra mitad, versos sueltos, tercetos y octavas, tipos de verso largo. En cambio, este último predomina en *La Numancia*, también en forma de octavas, tercetos y versos sueltos (ocupando las tres cuartas partes de la comedia), habiendo además, como se echará de ver en el esquema correspondiente, redondillas. De esta mezcla de versos largos con otros de índole lírica (como las quintillas y las redondillas), trataremos más adelante, y asimismo del empleo de romances.

(*) Consúltese tomo I, pág. 216, de nuestra edición.

Llama la atención, desde luego, la ausencia de estos últimos en los dramaturgos contemporáneos de la primera época teatral de Cervantes; pero aún es más útil que la observación de tal circunstancia, el estudio de la versificación de Juan de la Cueva, de Argensola, de Virués, y de otros de aquéllos, cuyo parentesco literario con el autor de *La Numancia* se echa de ver a cada momento. Respecto de Juan de la Cueva, la imitación cervantina es evidente: el sistema poético es el mismo; las rimas son frecuentemente idénticas; el léxico parece, en ocasiones, prestado por un escritor al otro, y se repiten en Cervantes frases estereotipadas y alusiones clásicas, que igualmente constan en Cueva. Los tercetos, las octavas, los versos sueltos, y hasta las estrofas de trece o catorce versos de Cueva, podrían algunas veces juzgarse como del propio Cervantes. La glosa, que Lope de Vega y sus contemporáneos del siglo de oro introducen con frecuencia en su teatro, hállese ya en Cueva (*), de quien pudo tomarla Cervantes para algunas de sus *Ocho comedias* de 1615.

No sin misterio alaba Cervantes las comedias de Argensola. Hay, en efecto, notoria semejanza entre la técnica de uno y otro, aunque no sea fácil determinar quién influyó en su contemporáneo. Mas, como Argensola era poeta mejor dotado que Cervantes, puede suponerse que

(*) Véase, por ejemplo, la edición de la Sociedad de Bibliófilos Españoles; tomo I, 247.

éste fijó su atención en las formas métricas del primero, tales como hoy mismo se evidencian en *La Isabela* y en *La Alejandra*. En ambas obras abundan los tercetos, las octavas, los versos sueltos, las estrofas, las quintillas (*Isabela*) y las redondillas (*Alejandra*). Probable es también que Cervantes admirase en Argensola la fuerza emotiva, la nueva entonación de sus escenas trágicas, el atrevimiento (muy raro, o desconocido hasta entonces) de su fórmula dramática; y asimismo debió de reconocer que Argensola, como dramaturgo, es mucho más impresionante que Cueva, lo cual equivalía a admitir un progreso en el primero respecto del segundo.

Semejante estudio merece la versificación de Virués, algunas de cuyas obras (por ejemplo, la *Semíramis*) representan una forma primitiva, más análoga al teatro de los años 1570 a 1580, que al de Lope de Vega, a pesar de la división en tres jornadas. Hasta los versos largos de Jerónimo Bermúdez, muy propios de su época, pudieron influir en Cervantes, y hay en éste algunos rasgos que no dejan de recordar el estilo de aquél. Así, el monólogo del Rey, en la *Nise lastimosa* (II, esc. 2.^a):

“Señor, que estás en esos altos cielos
y desde allá bien ves lo que proponen,
lo que las almas piensan y pretenden:
inspira esta alma mía, no fallezca
en el aprieto grande en que se halla;
recelos y osadías me combaten,
extremos de piedad y de crueza,, etc.,

merece compararse con el monólogo de Aurelio en *El Trato de Argel*:

“Padre del cielo, en cuya fuerte diestra
está el gobierno de la tierra y cielo,
cuyo poder acá y allá se muestra,
con amoroso, justo y santo celo:
si tu luz, si tu mano no me adiestra
a salir de este caos, temo y recelo
que, como el cuerpo está en prisión esquivá,
también el alma ha de quedar cautiva.”

Mucho que desear deja la estructura de todas esas obras dramáticas anteriores a Lope de Vega, cualquiera que sea su autor; y preciso es reconocer que Cervantes no supo fundir en un molde nuevo la fórmula que no hizo sino aceptar al principio. Ni existe criterio psicológico en el desarrollo de los caracteres, ni hay extraordinario arte en el diálogo, ni están bien calculadas las entradas y salidas de los personajes. Rara vez presenta el conjunto el aspecto de una construcción artística, cuyos principios, medios y fines se correspondan en natural proporción, perfecta aun en sus más pequeños detalles. Solamente los poetas de altos vuelos poseen una técnica consumada, y los tiempos no eran todavía propicios para que surgiese el genio dramático que se necesitaba. Bien lo echó de ver en la época moderna D. Leandro Fernández de Moratín, el más severo crítico que ha tenido el período de transición a que nos referimos. Apenas escapa a su condenación una sola comedia de las aludidas. Y sabido es que Nasa-

re, al reproducir en 1749 las *Comedias y entremeses*, se creyó en el caso de escribir: "tan parecidas son las comedias a las que son tenidas por buenas y agradables, y estan tan bien puestos los desaciertos, y tan perfectamente imitados los desbarros que passan por primores, que se creera que es comedia lo que no es otra cosa que burla de la comedia mala con otra comedia que la imita, que es lo mismo que haver hecho las ocho comedias artificiosamente malas, para motejar y castigar las comedias malas que se introducian como buenas,,.

Por lo que toca al concepto de lo representable, casi todas las obras de este período muestran parecidos defectos. Si, por una parte, carecen de acción, por otra tienden a producir emociones violentas y exageradas. Pero en esto no se distinguen esas obras de las de cualquier otro teatro que se halle en la primera edad. En tal sentido, es injusto compararlas con las producciones de tiempos más adelantados, en que el arte ha llegado a su apogeo con un Shakespeare o con un Lope de Vega. El teatro de una época de transición puede, sin duda, dar muchos pasos en falso; pero lo importante es que, con todas sus deformidades, logre inspirar a poetas que perfeccionen lo comenzado. Las emociones elementales, el horror, la venganza, el exceso de lágrimas y de gritos, no constituyen factores verdaderamente trágicos; pero pueden despertar a genios artísticos, elevándolos a superiores esferas. Tal acontece en la his-

toria de los mejores teatros, y así como antes de Shakespeare aparece un Tomás Kyd, así antes de Lope de Vega surge un Cueva o un Virués. La poética de Argensola, por ejemplo, se estimará hoy un tanto pueril; pero representa un gran paso más allá de lo insulso, de lo desmayado de la época precedente. Dícenos que el recitante contaba

“miserables tragedias y sucesos,
desengaños de vicios, cosa fuerte
y dura de tragar a quien los sigue,,

mientras que su Tragedia afirma

“que todo ha de ser llanto, muertes, guerras,
envidias, inclemencias y rigores.,”

Esto puede parecer tosco y rudo como principio de una dramaturgia; pero también puede convertirse, en manos de un Lope, en obras imperecederas. El mismo Cervantes, que nada tuvo de esencialmente dramático, a pesar de su inmenso ingenio, se vió en el caso de apartarse de sus contemporáneos en tales extravíos, y sintió (merced al dominio sobre sí propio, al equilibrio mental, a la sencillez de espíritu que sus primeras obras muestran) el anhelo de algo más noble y más humano. En ello estriba la influencia que su labor dramática, con todos sus capitales defectos, pudo ejercer; y por eso no merecen sus comedias el abandono y el menosprecio de que han sido objeto. Nuestro

interés por las comedias cervantinas, no consiste, como algunos han creído, en que sean del autor del *Quixote*, sino en representar un progreso respecto del teatro anterior a él. Llévanle gran ventaja, en efecto, un *Trato de Argel* y una *Numancia*, por la nobleza de los sentimientos, verdaderamente patrióticos o religiosos, por el conato de trasladar al arte dramático, de un modo más verídico que se había hecho hasta entonces, la experiencia y los ideales de la humanidad.

II

EL TRATO (O LÒS TRATOS) DE ARGEL.

En la nota 7-4 del tomo V de la presente edición del teatro cervantino, hemos tratado del manuscrito que nos ha servido de base, el cual nos parece bastante próximo a un original fidedigno. Hemos resuelto las abreviaturas, no conservando las mayúsculas en medio de la frase, y rectificando la puntuación.

Rosell conoció ese manuscrito (de 16 hojas en folio), y lo imprimió en su edición de Madrid (tomo XII de las *Obras completas* de Cervantes; 1864); pero no puso en la reproducción toda la escrupulosidad debida, ni juzgó bien al no con-

cederle la importancia que realmente tiene (no sólo por su antigüedad, que es de últimos del siglo XVI o principios del XVII, sino también porque se conserva mucho mejor que otros de la misma época). La comedia, por constituir una serie de inconexos episodios, se presta con facilidad a divisiones arbitrarias, y así no debe causar sorpresa que en nuestra edición conste de cuatro jornadas, mientras que en la de Sancha (1784) se divide en cinco. Mayor luz hubiéramos quizá podido dar, si nuestras reiteradas gestiones para consultar el manuscrito que fué de Sancho Rayón (*) hubiesen tenido buen suceso. Si el tal manuscrito se encuentra, como parece, en la Hispanic Society de New York, no perdemos la esperanza de utilizarlo.

Si *El Trato de Argel* no fué la primera de las tentativas dramáticas de Cervantes, pertenece, por lo menos, según todas las probabilidades, a la más antigua época de su vida de dramaturgo. El mismo Cervantes menciona en primer término aquella obra en la *Adjunta al Parnaso* y en el Prólogo de las *Ocho comedias*, y, aunque tal circunstancia no constituya un argumento de gran fuerza, parece harto natural que comenzase su carrera dramática con un asunto semejante. Nótese también que Agustín de Rojas, en su *Loa de la Comedia* (1603), recuerda *Los Tratos* como obra de otros tiempos, y no hace mención de *La Numancia*. Al regresar del

(*) Véase Leopoldo Rius: *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*; Madrid, 1895; I, 153.

cautiverio argelino, los temas de *El Trato* hallábanse presentes en la memoria del autor, en cuyo espíritu debieron de ser entonces los sentimientos predominantes, el del amor a la Patria recuperada y el de la gratitud (a la Virgen) por su rescate, que son precisamente las emociones que más resaltan en la comedia cervantina. Por otra parte, la rudimentaria técnica de la obra, acusa poca práctica en este género literario. Nada más ingenuo ni sencillo, por ejemplo, que la actuación de las *figuras morales* en *El Trato*: la Ocasión y la Necesidad nos revelan los más ocultos pensamientos de Aurelio, el cual se limita a repetirnos cándidamente las frases que aquéllas han pronunciado ya (V, pág. 68 y siguientes).

En otro aspecto, *El Trato de Argel* es uno de los documentos más interesantes para la biografía de su autor durante el período del cautiverio de éste en Argel. Constituye la primera de aquella serie de producciones que contienen detalles autobiográficos de importancia, como *La Galatea* (V), *Los Baños de Argel*, la historia del cautivo en el *Quixote*, *La Española inglesa*, *El Amante liberal*, *El Licenciado Vidriera*, *El Gallardo español*, *La Gran Sultana*, y el *Persiles* (III). Acrecientan el carácter realista de esta y de otras comedias análogas, las alusiones históricas a sucesos locales o a personajes contemporáneos; y suenan en ella nombres tan conocidos como el del Padre Fr. Juan Gil, el de Fr. Jorge del Olivar, y el del Dr. Antonio de

Sosa, a quienes han inmortalizado sus relaciones con el autor del *Quixote* (*).

La suerte ha favorecido a los eruditos, con la existencia de un libro que representa un verdadero e indispensable comentario de *El Trato*, de *Los Baños de Argel* y de otras obras cervantinas. Nos referimos a la *Topographia e Historia general de Argel* (Valladolid, 1612), del Maestro Fr. Diego de Haedo (**). En los correspondientes lugares de las Notas verá el lector cuán grande es el número de vocablos, frases y hasta episodios que serían inexplicables sin el auxilio de dicho libro (***). Haedo fué, además, el primero, entre los contemporáneos de Cervantes, que dió pormenores de interés acerca del cautiverio de este último, aunque nada

(*) En la primera escena de la jorn. III, hablando Per Alvaréz con el otro esclavo cristiano, dice que piensa huir «por la marina». A este propósito recordaremos que en el *Dietario valenciano* (1619 a 1632) de D. Alvaro y D. Diego de Vich, recientemente publicado (Valencia, 1921) por la «Acción bibliográfica valenciana», se lee, con referencia al mes de julio de 1627 (pág. 88): «Estos días escalaron la muralla de Argel diez o doce cautivos christianos, y salieron a la marina a buscar algun vagel en que escaparse, y no hallandole, sino unas tablas que estavan alli para componer un barco, se echaron al mar con ellas y llegaron a una nave, la primera que toparon ancorada; y quiso la buena suerte, que la hallaron con tan poca guardia, y tan descuydada, que facilmente la señorearon, matando con unos palos a los pocos turcos que en ella havia, y, desancorandola hizieron vela, y sin impedimento aportaron a Alicante.»

Consúltese, sobre Argel, el libro de John Reynell Morell: *Algeria: The Topography and History, political, social and natural of French Africa*; London, 1854.

(**) Acerca del P. Haedo, véase a Navarrete (*Vida de Cervantes*, pág. 350 y siguientes, y pág. 111, donde parece fantasear en lo relativo a la posible amistad entre Cervantes y Haedo).

(***) Compárense, por ejemplo, las escenas del mercado de esclavos (jorn. II), con lo que cuenta el Dr. Sosa, al folio 137 v. del libro del P. Haedo.

se pueda inferir de la *Topographia* respecto de las relaciones de amistad que hubieran mediado entre su autor y Cervantes, ni tampoco acerca de las que, según consta por otros documentos (*), hubo entre el mismo Cervantes y el Dr. Sosa, principal personaje de los tres diálogos que van al final de la susodicha *Topographia*.

Desgracia ha sido para nosotros que Cervantes no se resolviese a imprimir durante su vida *El Trato de Argel*, *La Numancia*, ni otra ninguna de aquellas veinte o treinta comedias (si es que no figura alguna en el tomo publicado en 1615) que dice haber escrito en su primera época dramática. Por eso deja tanto que desear la versión de *El Trato* que por pura casualidad ha llegado a nosotros; por eso hay en ella tantos cambios, tantas confusiones, que en las Notas hemos indicado, y que contribuyen bastante a rebajar el valor intrínseco que el original pudo tener. Así y todo, échase de ver que la obra, aun en su más perfecto estado de conservación, debió de adolecer de graves defectos en cuanto a la estructura y al lenguaje. Es una de las primeras comedias en que se hace uso de la doble intriga amorosa (la pasión de Zara por Aurelio, y la de Izuf por Silvia), artificio que sin duda le pareció muy bueno a Cervantes, y quizá también al público de su tiempo, que halló tal vez cómi-

(*) Véanse: la información de la conducta y hechos de Cervantes (en Torres Lanzas: *Revista de Archivos*, mayo de 1905, página 354 y siguientes); Pérez Pastor: *Documentos Cervantinos*, I, pág. 235; Navarrete, obra citada, pág. 386.

ca la situación de Izuf. El mismo procedimiento utilizó el autor en *Los Baños de Argel* y en *El Amante liberal*; y aun el propio Lope de Vega lo imitó en su comedia de *Los cautivos*. Conocida esta técnica de la doble intriga fuera de España, acaso por medio de la primera versión francesa de las *Novelas exemplares* (1615), sugirió asimismo la imitación en el extranjero; y así, en Inglaterra, el notable dramaturgo Thomas Heywood, tomando por modelo *El Amante liberal*, empleó el artificio citado en su comedia *The Fair Maid of the West* (dos partes; 1631), donde igualmente hay naufragios, cautiverio entre moros, y otros rasgos de los que distinguen a *El Trato* y a aquella novela ejemplar.

Lo artificioso de la trama, obsérvese también en los sentimientos y en el lenguaje. Recuerdese (sin necesidad de citar otros ejemplos) al moro Izuf "en lágrimas deshecho," (jorn. II, página 33), como cualquier personaje de la novelaría morisca; y repárese asimismo en frases estereotipadas, como "la fuerza insana de implacable hado," (jorn. I, pág. 18), reminiscencia del estilo de Juan de la Cueva, en cuyas obras no es raro tropezar con todo aquello del "hado insano,, del "cielo benigno,, etc., etc. Aparecen igualmente en la comedia rasgos que después llegaron a ser constantes en el estilo cervantino: la repetición *variada* del mismo vocablo ("en *vano* al *vano* viento,,; jorn. III, pág. 66), el contraste de las imágenes ("será vuelta... mi *cerrada* noche en *claro día*,,; Jor-

nada III, pág. 65), el enlace de la negación con la afirmación ("de mi mar *incierto cierta* guía„; jorn. I, pág. 18; "necesidad *increible*, muerte *creible*„; jorn. I, pág. 8), etc.

Sería un tanto injusto censurar la técnica y la versificación de textos tan viciados como los de *El Trato de Argel* y *La Numancia*; pero no podemos atenernos sino a los que han llegado a nosotros, y, si bien hay en ellos faltas que indudablemente proceden de los copistas, algunas, en cambio, no pueden dimanar sino del mismo Cervantes. Señalemos el empleo del hiato (típico de la poesía de aquel tiempo), ante palabras que comienzan con *h* (*f* en latín), como en estos ejemplos:

"Antes morir que || haçer„, (jorn. I, pág. 16),

"En braços de la || hambre me entregase„ (I, pág. 20),

"Si todavía piensas de || huirte„ (III, pág. 62),

"Pues, qué quieres que || haga, dime, hermano„ (III, pág. 62).

Los tipos de estrofas, son los mismos de *La Galatea*. En general, no denotan gran inspiración las formas métricas de *El Trato*; pero hay en ellas, a nuestro parecer, cierta frescura que no se echa de ver en composiciones similares, de las que se leen en comedias cervantinas de época posterior.

EL CERCO DE NUMANCIA

(o LA DESTRUCCIÓN DE NUMANCIA).

El manuscrito que tomamos por base de nuestra edición, está mencionado en la nota 103-2 del tomo V de las *Comedias y entremeses*. Representa, sin duda, un texto más defectuoso que el publicado por Sancha en 1784; pero nos parece menos retocado que el segundo, y creemos que debe concedérsele también mayor autoridad, mientras no pueda estudiarse directamente el original que el mencionado editor reprodujo. El procedimiento seguido por Sancha en otras ediciones, hace sospechar que pudo en ésta dejarse llevar de su tendencia a corregir los textos, y no es cuerdo, por lo tanto, disputar por auténticamente cervantinas las lecciones que nos ofrece. Tampoco da noticia Sancha del estado del manuscrito que utilizó, ni dice nada respecto de su hallazgo, ni de sus antiguos poseedores, ni de si introdujo o no modificaciones en él. Inútilmente (como en el caso de *El Trato de Argel*) hemos buscado ese original, que quizá se halle, con el de la comedia precedente, entre los papeles que fueron de Sancho Rayón y figuran hoy en la Biblioteca de la Hispanic Society de New York, sin estar todavía, por desgracia, a disposición

de los investigadores. Rosell, que tampoco logró consultar el manuscrito seguido por Sancha, se limitó a reimprimir el texto de este último, en el tomo X (véase la pág. VII) de las *Obras completas* (edición Rivadeneyra; 1864), con muy escasas enmiendas.

En cuanto al manuscrito que por primera vez sale a luz en nuestra edición, procede de la biblioteca de La Barrera, el cual sólo dice respecto de él, que lo halló en 1852 (pág. 88 de su *Catálogo*). Se custodia hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, y es de letra de principios del siglo XVII, o muy poco anterior. El copista (que, por cierto, era de bien menguada cultura), debió de tener presente un texto bastante próximo al seguido por Sancha. Induce a creerlo así el examen comparativo de la ortografía, y especialmente el de las acotaciones (que importan mucho en estos casos). Además, lo comprueba la concordancia de versos y escenas, que no se observa, como hemos visto, en los textos de *El Trato de Argel*. Ciertamente que las variantes son muy numerosas; pero más bien deben atribuirse a descuidos o ineptitud del copista, que a deliberadas alteraciones. Conservar los desatinos de aquél, hubiera sido equivalente a presentar un texto ilegible; por eso no hemos vacilado en aceptar la lección de Sancha, cuando parecía mejor y no se oponía a la índole del estilo cervantino, sin perjuicio de conservar la lección del manuscrito, por escasas probabilidades de exactitud que ofre-

ciese. Hemos anotado las enmiendas; pero ha de observarse que muchas de ellas no representan sino conjeturas más o menos aceptables. La poca autoridad de la edición de Sancha, y los notorios defectos del manuscrito, obligan a veces a fundir ambos textos, para obtener una lección que ofrezca sentido; pero no puede negarse que, a veces, el resultado no es enteramente satisfactorio, y que, con los elementos de que disponemos, es imposible presentar un texto definitivo. Conservamos la ortografía del manuscrito, a pesar de sus muchas incongruencias (v. gr. las que muestra el uso de la *x* y el de la *j*); reducimos el número de acentos a lo indispensable para facilitar la lectura; apuntamos en las Notas las erratas o las equivocaciones evidentes del copista; insertamos entre corchetes ([]) nuestras adiciones, y, entre paréntesis, las palabras o letras ociosas; modernizamos la puntuación; cambiamos las mayúsculas en minúsculas, y viceversa, cuando el caso lo requiere; y deshacemos, como de costumbre, las abreviaturas.

Otro punto hay que demanda especial aclaración, tratándose de una obra tan importante como *La Numancia*. Sólo existen, que sepamos, dos manuscritos de esta comedia. Sancha imprimió su texto, según otro manuscrito que no hemos logrado encontrar. Rosell, a pesar de lo que en contrario da a entender Rius (*Bibliografía crítica*, I, 153), no hizo su edición de 1864 en vista de ningún manuscrito, sino que se li-

mitó, como ya hemos advertido, a copiar la de Sancha. Pero ¿qué decir del manuscrito que Rius afirma haberle sido prestado por Sancho Rayón para su examen? El manuscrito de *El Trato* que aquél vió, debió de ser el impreso por Sancha, porque no hay noticia de otro ninguno, que conste de 44 folios numerados; pero *La Numancia* “en 4.º”, “con foliación aparte, llenando 54 folios”, ¿no podría ser el manuscrito 2.417 de la Biblioteca Nacional de Madrid? (Véase Paz y Mélia, *Catálogo*, pág. 372, donde dice que el manuscrito consta de 56 hojas; pero las dos primeras *no tienen nada que ver con el texto de “La Numancia”*, puesto que la una contiene la lista de las comedias del tomo, y la otra la de los interlocutores, y no se incluyen en la numeración, que principia con la primera jornada). Examinado el susodicho ms. 2.417, resulta que, en efecto, lleva foliación aparte, y que la jorn. I consta de 20 hojas; la II, de 17 + 1 (duplicada la 7.^a), y la III, de 16, o sea, en total, 54. Los que se hallan habituados a manejar manuscritos de comedias, convendrán con nosotros en la dificultad de encontrar dos de aquéllos, correspondientes a obras distintas, que contengan el mismo número de folios en 4.º y con foliación aparte para cada jornada. ¿Acaso no es verisímil que Rius reparase únicamente en el título, sin fijarse en el contenido, y, por tanto, sin percatarse de que la *Numancia cercada* del manuscrito no es la de Cervantes, sino obra de un anónimo? Claro está

que el ms. 2.417 procede de la Biblioteca de Osuna, y no es probable, por tanto, que sea el mismo prestado por Sancho Rayón a Rius, puesto que habrá pertenecido a aquella Biblioteca hasta su incorporación a la Nacional; pero no es imposible el caso, y todavía queda la hipótesis de que el manuscrito a que alude Rius fuese el mismo que sirvió a Sancha para su edición de *La Numancia*.

De todos modos, lo que dice Rius (n.º 328) respecto de que: “afortunadamente, hace pocos años se descubrió una copia...”, etc., refiérese al manuscrito de *El Trato* que hemos publicado. Habla luego Rius de ambas comedias (*El Trato* y *La Numancia*), sin distinguirlas; pero lo que añade sobre “enmiendas hechas de otra mano,, y sobre “falta de muchos versos,, debe aplicarse, una vez más, al texto de *El Trato*, impreso por Sancha, cuyo manuscrito, según opinión, completamente inaceptable, de Rius, “se tomó del manuscrito de Rosell,, siendo así que el de Sancha parece ser texto de apuntador, y difiere muy esencialmente del publicado por Rosell.

* * *

Resuélvese el argumento de *La Numancia* en cuatro distintos elementos:

1.º De carácter histórico, basados en relatos fidedignos. A este grupo pertenecen los episodios estrictamente guerreros: reformas iniciadas por Cipión en el ejército, al emprender el sitio

de la ciudad; embajada de los numantinos, y negativa de Cipión a acceder a sus pretensiones (jorn. I); parlamento entre romanos y numantinos (jorn. III); campamento de los romanos (primeras escenas), y desengaño final de Cipión (jorn. IV).

2.º De carácter tradicional o legendario. Tal es el episodio del muchacho que se echa de la torre abajo; episodio de que luego trataremos.

3.º De carácter ideal; como las personificaciones de conceptos abstractos o de objetos inanimados (España, el río Duero y sus tributarios, en la jorn. I; la Guerra, la Enfermedad, el Hambre y la Fama, en la IV), creadas por Cervantes.

4.º De carácter semi-histórico; como los episodios ocurridos en el interior de la ciudad, a consecuencia de la dureza del cerco; los padecimientos y la desesperación de los habitantes, afligidos por la enfermedad y por el hambre (jorn. II), etc. A tales escenas, por la mayor parte originales de Cervantes (aunque sugeridas por datos históricos, como los transmitidos por Appiano y otros historiadores), pueden añadirse los sacrificios y oblaciones, los encantamientos hechos ante los dioses para que éstos manifiesten su voluntad (jorn. II); la amistad entre Marandro y Leoncio; los lances en que aparecen mujeres y niños; el episodio amoroso de Marandro y Lira; la decisión de entregar al fuego todas las riquezas de Numancia (jorn. III); el heroísmo de Marandro, al sacrificarse arrancan-

do a los romanos un pedazo de pan para Lira, y la muerte de todos los numantinos (jorn. IV).

Examinemos ahora cada uno de estos grupos, determinando, en cuanto nos sea posible, las fuentes utilizadas por Cervantes.

1.º Respecto de los elementos históricos, conviene desembarazar la narración fidedigna, transmitida por algunos historiadores, de las interpolaciones y variantes introducidas en los sucesivos relatos de los hechos heroicos que caracterizan la historia numantina. Desgraciadamente, se han perdido las fuentes más próximas a aquellos hechos, como la narración de Polibio, compañero de Cipión, y el libro de Tito Livio, referente a la guerra numantina. Sin embargo, el epítome del lib. LIX de la obra de este último historiador, nos dice que Cipión celebró su triunfo sobre Numancia, catorce años después de haber vencido a Cartago. El vocablo *triumphavit* está corroborado por otros datos, y hace suponer que, según era costumbre, el general romano llevó a Roma los prisioneros necesarios para el esplendor de aquel espectáculo público. Estrabón confirma tal hipótesis, al escribir que, cuando cayó Numancia, era muy exiguo el número de habitantes que quedaba en la ciudad. Nada añaden a esto Salustio, Valerio Máximo, ni Plutarco; pero, llegada la segunda centuria d. de C., nos encontramos con el extenso relato de Appiano de Alejandría, que parece conservar la tradición auténtica de la guerra numantina. Su narración es la base de cuan-

tos detalles conocemos respecto de las guerras de Roma con los españoles, y en ella consta todo lo sustancial de la comedia cervantina (véanse, especialmente, los caps. 13 a 15 del lib. VI). Appiano termina su relato de la destrucción de Numancia (134-133 a. de C.), diciendo que "a poco tiempo llegaron a faltar todos los comestibles, sin frutos, ganados ni hierbas: primero se sustentaron con pieles cocidas, como han hecho algunos en las urgencias de la guerra. Acabadas las pieles, se mantuvieron con carne humana cocida, primero de los que morían, repartiéndola por las cocinas, y después de los enfermos; pero, no gustándoles ésta, los más robustos se comieron a los más débiles. En fin, no hubo mal que no experimentasen; de modo que el alimento llegó a convertir en fieras sus ánimos, y el hambre, la peste, el pelo que en tanto tiempo les había crecido, convirtió en bestias sus cuerpos. En este triste estado se rindieron a Scipión, quien les mandó que en aquel mismo día llevasen todas sus armas a cierto sitio, y que, al siguiente, se juntasen en otro lugar; pero ellos pidieron un día más, confesando que había aún muchos que, por amor a la libertad, querían quitarse la vida... Al principio, muchos se mataron con diversos géneros de muerte, según su gusto; los demás, al tercer día, salieron al sitio señalado, que fué un espectáculo terrible y atroz de todos modos... A los romanos, con todo, les causaba espanto su vista... Scipión, reservando

cincuenta de ellos para el triunfo, vendió los demás y echó por tierra la ciudad,, (*).

Parece haberse perdido luego, entre los cronistas romanos, la tradición verídica de los hechos, y, en el siglo II d. de C., se inaugura una nueva versión, representada por el *Compendio de las hazañas romanas* que corre con el nombre de Lucio Anneo Floro, el cual modifica un tanto el relato de Appiano, y termina afirmando que "ni uno solo de los numantinos fué hecho prisionero; ni un solo despojo se logró, pues aquéllos quemaron hasta las armas. Roma triunfó sólo en el nombre,, (lib. II). Semejantes rasgos debieron de impresionar mucho a los historiadores subsiguientes, los cuales, siglo tras siglo, repiten que Cipión no encontró ser viviente, añadiendo, como lógica consecuencia, que, en Roma, le fué denegado el triunfo. Pueden seguirse las huellas de tal versión a través de muchas centurias, y nada nuevo hallamos en escritores como Eutropio o Vegecio (siglo IV), Paulo Orosio (siglo V) y Paulo Diácono (siglo VIII), hasta llegar a Alfonso *el Sabio* (1270), que, siguiendo a D. Lucas de Tuy (el cual, a su vez, toma por base la adulterada crónica atribuida a San Isidoro), sostiene la peregrina confusión de Numancia con Zamora, no apartándose en lo demás de lo sustancial de los historiadores clásicos, y termi-

(*) *Las Guerras ibéricas* de Appiano alejandrino, traducidas... por D. Miguel Cortés y López. Valencia, 1852; págs. 188-192. Appiano advierte que buena parte del ejército de Cipión, se componía de gente «del país».

nando con la afirmación de que “no escapó ninguno dellos (*de los numantinos*)... (*Primera Crónica general de España*; Nueva Biblioteca de Autores españoles; tomo V; pág. 29 y siguientes). Nada decimos de aquella confusión topográfica, porque no afecta a la obra cervantina. El curioso lector puede consultar con fruto varios libros, donde el asunto queda dilucidado (*).

Las crónicas posteriores, hasta donde hemos podido examinarlas (exceptuando una sola, de la que trataremos más adelante), siguen el relato

(*) Véanse: Atanasio de Lobera: *Historia de las grandezas de la muy antigua e insigne ciudad e Iglesia de León*, etc. Valladolid, 1596, cap. III.

Bernardo Aldrete: *Varias Antigüedades de España*, etc.; Amberes, 1614; lib. I, cap. 4 y siguientes.

Agustín de Rojas: *El Buen repúblico*; Salamanca, 1611; página 329 y siguientes.

Ambrosio de Morales: *Crónica general (Las Antigüedades)*, tomo IX; edición de Madrid, 1792; pág. 382.

Nicolás Rabal: *Soria*; Barcelona, 1889 (en la colección: *España, sus monumentos y artes*, etc.).

C. Fernández-Duro: *Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a Zamora*; Madrid, 1891.

Excavaciones de Numancia. Memoria presentada al Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes por la Comisión ejecutiva; Madrid, 1912.

M. H. Ayuso: *El Manuscrito de Martel*; Madrid, 1922.

• Los que hablaron de Zamora después del siglo IX, la aplicaron el nombre de Numancia, siendo tan común este dictamen en tiempo de los reyes de León, que no se oye otra cosa en los escritores de aquel tiempo... El motivo que tuvieron los de la Edad Media en aplicar a Zamora aquel nombre, sería por escribirlo así alguno poco docto en Geographos antiguos... llamaron a Zamora Numancia, por alusión a la mucha nobleza y fortaleza de sus naturales.» (*España Sagrada*, XIV, 327 y 328). Quizá influyó en esta opinión el sitio que sufrió en tiempos del Cid, hecho que sugirió la comparación con el cerco de Numancia.

Gil de Zamora, en su *Liber de preconiis civitatis Numantine* (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, V, 131 y siguientes) escrito en 1282, sostiene igualmente la identificación de Numancia con Zamora, citando a San Isidoro, a D. Lucas de Tuy y la *Hitación* de Vamba.

de la alfonsina, sin decirnos nada nuevo sobre el suceso. En el siglo XVI, lo legendario y lo histórico se mezclan. Así, Antonio de Guevara, en sus *Epístolas familiares* (edición de Alcalá de Henares, 1600; pág. 31; letra para D. Alonso Manrique), habla largamente de Numancia, y acoge, sin decir nada nuevo respecto de la destrucción, cuantas consejas puede. Quitados algunos absurdos, justamente censurados por el Bachiller Rhua, merece citarse lo siguiente, porque hace ver cómo se desarrolla una pura leyenda:

“De que se vieron los numantinos tan infamemente cercados, y que ya no tenían ningunos bastimentos, juntáronse los hombres más esforzados, y mataron a todos los hombres viejos, y a los niños, y a las mujeres, y tomaron todas las riquezas de la ciudad y de los templos, y amontonáronlas en la plaza, y pusieron fuego a todas partes de la ciudad, y ellos tomaron ponçoña para matarse, de manera que los templos, y las casas, y las riquezas, y las personas de Numancia, todo acabó en un día. Monstruosa cosa fué de ver lo que los numantinos hicieron viviendo, y no menos fué cosa espantable lo que hicieron muriendo, porque, ni dejaron a Scipión riquezas que robase, ni hombre, ni mujer de que triunfase. En todo el tiempo que Numancia estuvo cercada, jamás ningún numantino entró en prisión, ni fué prisionero de ningún romano, sino que se dejaban matar, antes que consentirse rendir. Cuando el cónsul

Scipión vió la ciudad arder, y, después que entró dentro, halló todos los ciudadanos muertos y quemados, cayó sobre su corazón muy gran tristeza, y derramó de sus ojos muchas lágrimas, y dijo: “¡Oh bienaventurada Numancia, la cual quisieron los dioses que se acabase, mas no que se venciese!, Y, al final, estima “cosa fabulosa,, “decir que la ciudad de Zamora fué en otro tiempo Numancia,,.

Tampoco añadió nada nuevo Ocampo a la versión de las crónicas, y lo mismo sucede (con la excepción de la *Rosa gentil* de Timoneda, de que luego hablaremos) con la tradición popular. En el romance sobre el sitio e incendio de Numancia, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1587), se lee:

“Queman en la gran ciudad
su hacienda, y sus hijos matan,
y todos, unos con otros,
toman contra sí las armas,
no quedando cosa viva
ni reservada a las llamas,
porque no triunfase Roma
de su ciudad desdichada,
y no quedase vencida,
aunque del contrario entrada,,

(Durán, I, pág. 376).

Y un anónimo del *Romancero general*, trata del mismo asunto, terminando así:

“Un horrible fuego encienden
en medio de la gran plaza,
do queman todos sus bienes,
cada cual con mano franca.

Unánimes todos dicen
que no se entregue la patria,
que mueran, pues que, muriendo,
hacen inmortal su fama.

Y así solamente se oye,
entre las voces turbadas
de la una parte y la otra,
razones mal concertadas:

“¡Alarma, alarma!”

Los unos: “¡Viva Roma!”,; otros: “¡Numancia!”,;
y viendo a Escipión tan bravo y fuerte,
todos, por no entregarse, se dan muerte.”

(Durán, I, 377).

Juan de la Cueva, en su *Coro febeo* (1587), siguiendo una tradición relativa al fin de Sargunto (tomada por Hannibal, y confundida por algunos con Sigüenza, confusión de la que se burló ya Ocampo), trae pormenores idénticos a los que caracterizan la destrucción de Numancia, haciendo constar que “dellos no quedó hombre vivo”.

Varias veces se ha dicho, y quizá con razón, que Cervantes tomó las principales noticias acerca de la destrucción de Numancia, del lib. VIII de la continuación de Florián de Ocampo por Ambrosio de Morales (1574-86), el cual fundó su obra en los autores clásicos y en las mejores crónicas españolas (*). Lo mismo hizo, años después (1592), el P. Mariana (**).

2.º En cuanto a la leyenda del muchacho,

(*) Consúltese la edición de Madrid, 1791 (en seis volúmenes).

(**) Bernardo Aldrete, en su mencionado libro, cita gran número de escritores que han tratado de la destrucción de Numancia.

único numantino que sobrevive al entrar en la ciudad el ejército romano, ya sabemos (véase nuestro tomo V, pág. 350) que consta en la *Rosa gentil* de Timoneda (1573). Pero semejante leyenda no había penetrado nunca en la tradición popular, ni conocemos romances viejos que la contengan, ni se halla, que sepamos, en ninguna composición poética anterior al execrable romance de Timoneda. Con razón sospechaba Wolf que el librero valenciano se inspiró en alguna crónica, porque, en efecto, la materia del romance se encuentra en la mal llamada *Coronica de España abreviada* de Mosén Diego de Valera (*), que termina con las siguientes palabras: "Fué acabada esta copilacion en la villa del Puerto de Sancta Maria, bispera de Sant Juan de junio del año del señor de mil y quatrocientos y ochenta y un años, siendo el abreviador della en hedad de setenta y nueve años (**). Sean dadas infinitas gracias a nuestro redemptor y a la gloriosa Virgen su madre nuestra señora."

Sin pecar de severos, podemos afirmar que el autor de la *Coronica abreviada* chocheaba ya cuando metió su hoz en semejante mies. Imposible sería dar con otra "coronica," más rica de absurdos, a pesar de su carácter compendio-

(*) Tenemos a la vista la edición de Sevilla, 1538. — Véanse acerca de Valera: Ríos: *Historia critica*, VII, pág. 300 y siguientes; Cirot: *Les histoires générales d'Espagne*, Paris, 1904, página 40 y siguientes; A. Bonilla: *Nuevos datos acerca de Mosén Diego de Valera (1412-1486?)*, Santander, 1920 (en el *Boletín de la Biblioteca «Menéndez y Pelayo»*).

(**) Así, por «sesenta y nueve».

so; y no es nada fácil (ni tampoco importa mucho) averiguar cuáles fueron sus fuentes, que, en su mayor parte, debieron de ser fabulosas, aceptándolas Valera sin criterio alguno. Así hay en su obra un poco de todo: menciona la fundación de Sevilla por Hércules, el cual marcha luego a Lebrija, que parece ser Lisboa; César vivió, según él, antes que Hannibal, y los godos penetraron en España inmediatamente después de la destrucción de Numancia por Cipión. ¿De dónde sacaría Valera tales bobadas? ¿De alguna crónica desconocida? ¿De algunas consejos de las “que dicen las viejas tras el *huego*”?... Buen ejemplo de su método es el capítulo relativo a los últimos días de Numancia, copiado casi a la letra por Timoneda, el cual, según Cervantes, “en vejez al tiempo vencía,” (coincidiendo una vez más en esto el imitador con el imitado... *Arcades ambo*):

“El Senado, despues desto, embio al consul Scipion Africano menor sobre Çamora con muy gran hueste; y como los çamoranos supieron la venida de los romanos, salieron a ellos con quatro mil de cauallo que solamente en la ciudad auian quedado de la guerra pasada, y vuieron su batalla muy cruda, y al comienço fueron vencidos los romanos. E, al fin, tanto los esforço Scipion, que los de Çamora fueron vencidos. Y Scipion no quiso combatir la ciudad, y mando hazer grandes fossados, y estancias muy fuertes a todas las partes donde ellos podian salir a hazer daño en el real, y assi los tuuo

tanto cercados, que ningunas viandas tenian que comer. E los çamoranos, en tan estrema necessidad puestos, determinaron de matar toda la gente (de) que no se podian ayudar de las armas, y pusieron fuego por muchas partes a la ciudad, y, los que quedaron, salieron de gran mañana y dieron en el real de tal manera, que mataron gran gente de los romanos. Y, a la fin, todos los çamoranos murieron, y la ciudad ardió xxii dias, en tal manera, que no pudieron los romanos en ella entrar. Y, desque entraron, no hallaron en ella cosa biua, saluo un moço de edad de xii años, que se auia escondido en un luzillo, y aquel solo lleuaron a Roma. Y como Scipion demandasse que le fuesse dado el triumpho a tan gran victoria deuido, fuele denegado, diziendo que el no auia vencido los numantinos, mas ellos mesmos se auian vencido. Pero, con todo esso, no queriendo amenguarle su honor el Senado, mandaua que boluiesse a Çamora con aquel moço, y lo pusiesse sobre una torre de la ciudad, y le diesse las llaues della en la mano, y gelas tomasse por fuerça, y que, venido a Roma, lo rescibirian con triumpho. Y assi Scipion boluio a Çamora, y hizo todo lo que el Senado mando; y como el moço se vido sobre la torre, dexo caer las llaues que en la mano tenia, y dixo: “¡No plega a los dioses quel triumpho que de mis antepassados tu no ganaste, lo ganes por mil,, y assi dexose caer de la torre, y dio fin a sus dias, quedando Scipion sin auer el triumpho,, (Tercera parte, cap. XX).

Compárese este relato con el romance de la *Rosa gentil*, y se verá que no discrepan en nada importante, como no sea en los nombres de Zamora y de Soria (cambio impuesto por el progreso de los estudios históricos, pues no faltaron escritores, durante el siglo XVI, que tuvieron a Soria por el lugar exacto de la antigua Numancia). Dice así el romance (y probablemente no será el único ejemplo de la deuda contraída por Timoneda para con Diego de Valera):

“Enojada estaba Roma — de ese pueblo soriano:
 envía, que le castigue, — a Cipion el africano.
 Sabiendo los de Numancia — que en España había lle-
 [gado,
 con esfuerzo varonil — lo esperan en el campo.
 A los primeros encuentros, — Cipion se ha retirado:
 mas, volviendo a la batalla, — reciamente ha peleado.
 Romanos son vencedores, — sobre los de Soria han
 [dado:
 matan casi los mas de ellos — los otros se han ence-
 [rrado.
 Metidos en la ciudad, — Cipion los ha cercado;
 púsoles estancias fuertes — y un foso desahogado;
 y tanto les tuvo el cerco, — que el comer les ha faltado.
 Púsoles en tanto estrecho, — que, en fin, han determi-
 [nado
 de matar toda la gente — que no tome arma en mano.
 Ponen fuego a la ciudad, — ardiendo de cabo a cabo,
 y ellos dan en el real — con ánimo denodado;
 pero al fin todos murieron, — que ninguno no ha esca-
 [pado.
 Veinte días ardió el fuego, — que dentro ninguno ha
 [entrado.
 Ya que entrar dentro pudieron, — cosa viva no han
 [hallado,»

sino un mochacho pequeño — que a trece años no ha
[llegado,
que se quedó en una cuba, — do el fuego no le ha da-
[ñado.
Vuélvese Cipion a Roma, — sólo el mochacho ha lle-
[vado;
pide que triunfo le den, — pues a Soria habia asolado.
Visto lo que Cipion pide, — el triunfo le han denegado,
diciendo no haber vencido, — pues ellos lo habian cau-
[sado.

Lo que Roma determina, — por sentencia del senado:
que Cipion vuelva a Soria — y que al mozo, que ha es-
[capado,
le ponga sobre una torre, — la más alta que ha quedado,
y allí le entregue las llaves, — teniéndolas en su mano,
y se las tome por fuerza, — como a enemigo cercado,
y, en tomarlas de esta suerte, — el triunfo le será dado.
A Soria vuelve Cipion, — segun que le fue mandado:
puso el mochacho en la torre — del arte que era acor-
[dado.

Allí las llaves le pide; — mas él se las ha negado.
Dijo: “No quieran los dioses — que haga tan mal re-
[caudo,
ni por mi te den el triunfo, — habiendo solo quedado:
pues que nunca lo ganaste — de los que ante mi han
[pasado.”

Estas palabras diciendo, — con las llaves abrazado,
se echó de la torre abajo — con ánimo muy osado;
y así quedó Cipion — sin el triunfo deseado.”

(Wolf y Hofmann: *Primavera y flor de romances*, nú-
mero 1.)

Muy natural es que Cervantes no terminase su drama haciendo que Cipión fuese a Roma y volviera luego a Numancia con el muchacho; pero el hecho de que nos dé a entender que el general romano no gozó del triunfo, a pesar de

su victoria, revela que no se cuidó de seguir ninguna historia fidedigna, sino más bien algún relato tradicional y popular. El nombre de Viriato, que Cervantes dió al muchacho, es sin duda un recuerdo del famoso caudillo español, que tanto preocupó a los romanos y que fué asesinado el año 140 a. de C., seis antes de la catástrofe numantina.

3.º En cuanto a las figuras morales, es punto que ha sido bastante discutido. Cervantes asegura, en el Prólogo de las *Ocho comedias*, que él fué el primero "que representasse las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes", y no es fácil formar juicio del alcance de su afirmación, puesto que se ha perdido la mayor parte de la obra que habia de servir de base para confirmarla o rectificarla.

Si comparamos lo que nos resta de la primera época dramática de Cervantes, con el teatro de los que a la sazón eran sus contemporáneos (Juan de la Cueva, Argensola, Virués, Rey de Artieda, etc.) observaremos, sin duda, en aquél, un esfuerzo serio y digno hacia un estilo más convincente, hacia situaciones, pensamientos y episodios de mayor verdad psicológica que los de los segundos. En *La Numancia*, en *El Trato de Argel* y aun en *La Casa de los celos* (que podría pertenecer también en algún sentido a esa primera época), son de notar mayor sinceridad en las emociones, ideales más elevados en ma-

teria de fe y de amor patrio, menor balumba retórica que en las obras teatrales de los autores de aquel tiempo. Pero no aparece tan claro el especial valor de la representación de *figuras morales* (*).

Como tales, intervienen en *El Trato*: un Demonio, la Ocasión y la Necesidad; en *La Casa de los celos*, el Espíritu de Merlin, el Temor, la Curiosidad, la Sospecha, la Desesperación, los Celos, Venus, Cupido, la Mala Fama, la Buena Fama, Castilla y un Angel; en *La Numancia*, España, el río Duero y otros riachuelos, un Demonio, un Muerto, la Guerra, la Enfermedad, el Hambre y la Fama. No es posible fijar el año en que esas comedias fueron escritas. Como hemos visto, pudo muy bien ser la primera *El Trato de Argel*, y tanto esta obra como *La Numancia* (y aun *La Casa de los celos*, en su forma original), debieron de ser redactadas antes de 1587, quizá antes de 1585. Pero, con anterioridad a tales fechas, ¿acaso no hubo otras comedias que, precisamente en lo relativo a figuras morales, pudieron servir de modelo a Cervantes? El fondo literario de este último, sus

(*) «Don Enrique de Aragón, célebre Marqués de Villena, sacó muchos años antes que nuestro Poeta Cómico [Cervantes] figuras morales al teatro, como se dice en su artículo en el *Ensayo de Traductores* (pág. 63). Porque habiendo pasado a Zaragoza Don Fernando el Honesto a coronarse Rey de Aragón el año de 1412, el Marqués, que le acompañaba, compuso en aquella ciudad, para solemnizar la coronación, una Comedia, que se representó al Rey, según dice Gonzalo García de Santa María, en la qual hablaban personalizadas la Justicia, la Piedad, la Paz y la Misericordia.» Pág. 159 del *Ensayo de una Biblioteca de Traductores Españoles*, etc., por D. Juan Antonio Pellicer, Madrid, 1778.

fuentes y modelos, están casi todos indicados por él mismo; pocos son los escritores en que se inspiró, que no se hallen por él señalados en alguna parte de sus obras. Característico fué de su mentalidad franca y sencilla, hablar sin reparo de lo que acababa de impresionarle en sus lecturas literarias.

Ahora bien: ha de buscarse en *La Galatea* la primera mención de los contemporáneos de Cervantes que pudieron influir por entonces en sus ideas sobre el arte dramático. Allí (en el *Canto de Caliope*) se leen los nombres de Rey de Artieda, de los Argensolas, de Francisco de la(s) Cueva(s), de Virués y de Juan de la Cueva, que, evidentemente, pudieron ejercer influencia en los primeros ensayos dramáticos cervantinos. Es interesante el hecho de que Cervantes no vuelva a citar a ninguno de aquellos dramaturgos en el Prólogo de las *Ocho comedias*, donde sólo aparecen los nombres de Lope de Rueda y Navarro, y, tras un largo intervalo, los de Lope de Vega y sus secuaces, lo cual parece indicar que, en 1615, únicamente le preocupaba la fórmula dramática de la nueva escuela, no acordándose ni siquiera de Argensola, de quien había vuelto a hacer mención al final de la Parte I de *Don Quixote*. Y es lo curioso que esos mismos nombres de Rey de Artieda, de Argensola, de Juan de la Cueva, de Francisco de la Cueva y de Virués (con el del propio Cervantes) son los que vemos citados por Agustín de Rojas en su conocida *Loa de la Co-*

media (1603), con referencia a la época susodicha. Después de aludir al período de Lope de Rueda, Rojas pondera la obra de la generación que le sucedió; pero su testimonio no basta para formar juicio acerca del valor estético de los escritores a los cuales menciona; es preciso recurrir al estudio comparativo de las obras mismas, y especialmente al de las de Juan de la Cueva, Argensola y Virués, puesto que es harto menguado el caudal que poseemos de las que Artieda y Francisco de la Cueva escribieron. Analicemos, por ejemplo, lo relativo a las figuras morales, y tal vez logremos determinar con mayor precisión lo que Cervantes quiso decir al afirmar que fué el primero que las sacó al teatro. No puede significar tal afirmación que hasta entonces no habían salido a escena figuras morales, porque precisamente se encuentran en algunos de los escritores citados. Ni vale decir que aquellos dramaturgos escribieron después de Cervantes, porque las comedias de Juan de la Cueva se imprimieron en 1583, y, exceptuadas dos, las demás se representaron en 1579 y 1580, cuando Cervantes estaba en Argel; ni hay motivo para dudar de que Cervantes mismo pudiera presenciar su representación en Sevilla o en Madrid, durante los primeros años de su regreso a España. Esto supuesto, no debe olvidarse que las figuras morales abundan en el teatro de Cueva. *La Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, termina con un elogio pro-

nunciado por el dios Marte, personificación de la guerra; en la *Tragedia de la muerte de Ajax*, toma parte la diosa Venus, y entra al final la Fama, como en *La Numancia*; en la *Constancia de Arcelina*, figuran como “personas,” las almas de Aquiles, de Egisto, de Isis, de Dido y de Zoroastes, saliendo, además, el mágico Orbante y una Furia infernal; en la *Comedia del Principe tirano*, aparecen otra Furia (Aleto) y las tres Parcas; en la *Tragedia del Principe tirano*, interviene un mudo (“con una hoce y un libro,”), y una figura del “reyno,” que trae a la memoria la de “España,” en *La Numancia*; en la *Comedia del Viejo enamorado*, vemos la Invidia y la Discordia (que nos recuerdan la Necesidad y la Ocasión de *El Trato*), la Razón, que representa “pensamientos escondidos del alma,” el dios Immeneo (al final), y nada menos que cuatro Furias. Ni siquiera faltan en Cueva las *figuras* de ríos, porque, al final de la *Comedia del Infamador*, se presenta el Betis.

Y no es Cueva solamente. En *Los Amantes de Rey Artieda* (1581), habla una sombra, la Imaginación, que también puede considerarse como representante de “pensamientos escondidos,”; y, al final interviene la Fama. En la tragedia de *La Isabela*, de Lupercio Leonardo de Argensola, la Fama recita el Prólogo, expresando ideas que coinciden con las de la Fama en *La Numancia*; y, en *La Alejandra* del mismo autor, la Tragedia hace el papel de Prólogo, saliendo

otra vez al final. En *La Isabela*, se presenta además, el Espíritu de la misma. En la *Tragedia de Narciso*, de Francisco de la Cueva, aparece, al final, el Silencio, "contrario de la Fama," (como si la presentación de ésta fuese de rigor en los dramas de la época). En la *Semíramis* (1579?) de Virués, sale también al final la Tragedia. Pero la influencia de Virués debe buscarse más bien en otros elementos, tales como los coros que introdujo en la conclusión de los actos de su *Elisa Dido*. Y no precisamente los coros, sino su concepto, como portavoces de pensamientos que los personajes aislados no podían expresar fácilmente, pudo influir en el criterio cervantino. Tal sentido parecen tener las figuras de España y de los ríos, al final del primer acto de *La Numancia*, donde hablan como habló en las comedias clásicas el *Deus ex machina*, para explicar los episodios pasados o futuros. Otro tanto acontece con el coloquio entre la Guerra, la Enfermedad y el Hambre; y el *dictum* de la Fama, al final de la obra, desempeña, evidentemente, la misión de aclarar lo sucedido, o la de imprimir al argumento de la tragedia un cierto sello moral, en forma de admonición consoladora y purificante. En *El Trato de Argel*, Cervantes logra el efecto del coro con un solo episodio: el de los cautivos que, en la última escena, hincados de rodillas, entonan un noble canto a la Virgen, para dar un remate casi religioso a la comedia. Aunque este final no tenga relación con figuras mo-

rales, prueba que no desconoció Cervantes el efecto del coro, ni el valor ético que éste último prestó al drama clásico, y que el autor de *La Numancia* pudo muy bien trasladar a aquellas "figuras,,.

Si buscásemos en el teatro primitivo antecedentes de estos elementos, los hallaríamos, sin ir más lejos, en el de Gil Vicente (el poeta dramático más grande de su época, y cuya trascendental influencia está por estudiar aún). En él figuran dioses, demonios, ángeles, y hasta ciudades y estaciones del año, siendo lógico que, en sus obras devotas, aparezcan personajes como la Fe, la Prudencia, la Pobreza, la Humildad, y otras varias, que también se hallan en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz, de Bartolomé Palau y del Bachiller Fernán López de Yanguas.

Ahora bien: ¿en qué puede fundarse la rotunda afirmación de Cervantes, según la cual fue él *el primero* que sacó figuras morales al teatro? Tal vez en que creyó haber dado a estas figuras más cuerpo, más verdad, mayor peso moral e intelectual en la trama de sus comedias, circunstancias que quizá se comprobasen mejor en las que no han llegado hasta nosotros. De todos modos, es notorio que Cervantes quiso dignificar tales elementos, esforzándose también por su mayor compenetración con los episodios de sus comedias. A pesar de ello, no cabe olvidar los graves defectos de su técnica. Estas "figuras,, suelen ser postizos sin carne ni

sangre, de carácter demasiado externo y ficticio, como procedentes de narraciones donde se hace sobrado ostensible la finalidad moral del autor. Ingeridas en la obra dramática, representan casi siempre el empeño de impresionar los ojos corporales con algo que jamás, en cuanto abstracción, puede ser visible. Y ocurre que la escasísima impresión que tales "personas," causan, está demostrando lo mucho que perjudican al desarrollo psicológico del drama, al proceso de la lucha interior que envuelve, a la representación de la vida que intenta. La oración de España en *La Numancia*, basta para aburrir al más paciente, y si a esto se añade el exiguo valor poético de los versos, compréndese que el autor no tenga derecho al "feliz remate," que ambiciona.

4.º Los episodios que acontecen en el interior de la ciudad, son de lo más típico de la musa cervantina, y constituyen, a nuestro juicio, lo más original de la obra. Las costumbres de los numantinos presentan los caracteres que eran de suponer en un pueblo semi-bárbaro, amante de la libertad y de la patria. Defecto no pequeño es, ciertamente, que Cervantes pinte a los numantinos como creyentes en la maquinaria mitológica romana, y adoradores de Júpiter, Plutón, Cerbero y demás deidades del Olimpo clásico; pero quizá sea demasiado exigir, censurar a Cervantes por sus pobres noticias de la historia antigua y de las religiones comparadas.

A pesar de sus notas conmovedoras, estos

episodios no forman un conjunto trágico, y los elogios que han merecido dependen más bien de su carácter épico. Como tampoco aparecen en ellos individualidades bien definidas, sino rápidas escenas que excitan la compasión, el espectador deberá hacerse cargo de que está escuchando una noble epopeya sobre la destrucción de una valerosa ciudad y el fin de una raza heroica; pero no un drama bien ideado. Los continuos cambios de acción, y el exagerado número de versos narrativos o explicativos, amenguan el interés por la suerte de los personajes.

Sin embargo, no por eso carece de gloria la empresa de haber escrito una tragedia de alta inspiración poética, de índole esencialmente nacional por el brio y la nobleza de los sentimientos. En ello, Cervantes superó a sus predecesores y contemporáneos. Si en éstos se descubren momentos de verdadera belleza literaria, lances de positiva emoción dramática, *El Trato de Argel* y *La Numancia* demuestran en conjunto un intenso anhelo de crear algo superior, un firme propósito de realizar más encumbrados ideales, desarrollando planes más amplios y duraderos.

* * *

El deficiente estado del texto, hace difícil juzgar con acierto de la versificación de *La Numancia*. Hay en ella, no obstante, rasgos típicos de

Cervantes. Sorprende desde luego la pobreza de la rima, cuyas repeticiones engendran, a veces, insoportable monotonía. Así, en una sola octava (jorn. II, pág. 130), *tiempo* hace las veces de tres vocablos consonantes; en dos tercetos seguidos (pág. 137), *fuérça* figura también tres veces como consonante; *muerte* y *vida*, suministran las palabras finales de los seis versos de otros dos tercetos (pág. 128), y, aunque empleadas de propósito, distan mucho de producir el buen efecto pretendido por Cervantes. Choca igualmente aquella reiteración de consonancias, como *amigo* y *enemigo*, *vida* y *omicida*, *manos* y *romanos*, que a cada paso se ofrece. La técnica del verso, es la misma que la de *La Galatea*, *El Trato de Argel* y otras obras de la época; pero a veces no es posible juzgar con absoluta seguridad, por lo viciado del texto.

Pueden también señalarse bastantes hiatos:

A) Ante palabras que comienzan con *h* (correspondiente, por lo general, a la *f* latina):

“Bien se os a de || haçer dificultoso,, (pág. 110),

“Antes morir, que en esto se || hallaran,, (pág. 111),

“Al fin diçes que ninguna || herida,, (pág. 142),

“¿Dónde quieres que || huyamos?,, (pág. 189).

B) Entre dos vocales (con o sin *h*):

a) Cuando las vocales son idénticas:

“El almete y la || açerada punta,, (pág. 108),

“Ni la || harpada boz de aquestos cantos,” (pág. 140),

“Que guerra || ama el numantino pecho,” (pág. 116).

b) Cuando se trata de dos distintas vocales fuertes, recayendo el acento sobre la primera:

“¿Que || os hiço, dulce amado?,” (pág. 179),

“Si no || es para besar,” (pág. 179) (*).

c) Cuando se trata de concurso de vocal débil y vocal fuerte, recayendo el acento sobre la débil:

“Que si || en mi fauor quiere mostrarse,” (pág. 118),

“Yo a tu || esposo, que es mas peso y carga,” (página 183).

Tal vez en versos como:

“Mas en las blancas (y) delicadas manos,” (pág. 107);

no se oyesen las ss finales, pronunciados a la andaluza.

En general, sin embargo, parece justo concluir que la musa cervantina era laboriosa y de mediana inspiración, lo cual, entre otras razones, explica la inferioridad del teatro de Cervantes, respecto de su prosa inmortal.

(*) Sobre «Te || ogenes» (págs. 186 y 191), véase la nota correspondiente.

III

Desde el punto de vista tipográfico, bien poco tiene de recomendable el volumen de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, impreso en 1615. La impresión es mala, y sin duda fué poco costosa: los tipos, rotos y usados: el papel, detestable, y poco grato el aspecto de las páginas. Los distintos ejemplares que hemos tenido ocasión de examinar en las bibliotecas de Europa y América, adolecen de los mismos defectos, aunque se observan algunas variantes entre ellos, como si el impresor hubiese querido enmendar ciertos yerros, a medida que los pliegos iban tirándose. Así, tipos invertidos en algunos ejemplares, aparecen bien colocados en otros. Donde en unos se lee "intento ∞", dícese en otros "intentos.". El ajuste es también deplorable a veces, y las letras resultan demasiadamente separadas unas de otras. De nuestras Notas habrá inferido el lector cuán grande es el número de erratas, que hacen del volumen algo peor impreso aún que la Parte I del *Quixote*. Si el librero a quien Cervantes vendió (*) sus comedias, quiso ostentar su menosprecio por los versos del autor (según éste declara en el Prólogo), logró su propósito, poniendo de su parte cuanto podía para desacreditar el libro.

(*) En 1 de noviembre de 1615 se entregaron, para los fondos de

Entristece la contemplación de este tomo, en el cual quiso Cervantes fundamentar su derecho a ser tenido por autor dramático; y aún es mayor la pena, si consideramos que lo mejor de su teatro quedó tal vez sin imprimirse. ¿No será probable que lo más espontáneo se haya perdido? Nada puede afirmarse sobre ello; pero es lastimoso, para el crítico que haya de juzgar objetivamente, reconocer que este tomo, tal como ha llegado a nosotros, jamás hubiera llamado la atención, si no hubiese sido por el nombre que figura en la portada, por algunas escenas sueltas, y por buen número de los entremeses, que resplandecen como diamantes entre el fárrago de páginas mediocres.

No es tampoco muy satisfactoria la conclusión que se saca del estudio de la estética dramática de Cervantes, tanto teórica como práctica. Lo que dice del teatro, al final de la primera parte del *Quixote*, contiene observaciones muy discretas; pero es demasiado vago y confuso. Lo de “llevar traza,,,” “seguir la fábula como el arte pide,,,” y “guardar los preceptos,,,” son frases hechas, que permanecen sin explicarse. Ni se obtiene más fruto de “que habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio,

la Hermandad de Impresores de Madrid, dos ejemplares del tomo de comedias de Cervantes (Pérez Pastor: *Documentos Cervantinos*, I, 197). El editor y librero Juan de Villarroel (que tenía su tienda en la plazuela del Ángel, cerca de las calles de las Huertas y de Francos), en 6 de noviembre de dicho año, quedó en deber a Francisca de Medina (la viuda de Alonso Martín) 1.500 reales del resto de dos impresiones: la de las *Comedias* cervantinas y la de la *Aritmética* de Moya (Pérez Pastor: II, 297).

espejo de la vida (*) humana, ejemplo de costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan, son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia,, (*Quixote*, I, 48). Cervantes no hace aquí otra cosa que repetir ideas *académicas*, que no concuerdan con su peculiar genio; y su crítica de los abusos, no va acompañada de manifestaciones que nos den a conocer cuál era el criterio cervantino respecto de la reforma que anhelaba. Además: ¿de dónde sacó él "que los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos?,, Por cierto, no concluyera semejante cosa el que tuviese noticia del teatro inglés de la época, por los tiempos en que Shakespeare llegaba a alturas nunca alcanzadas, en obras dramáticas tan "sin leyes,, como *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*, y tantas otras. ¿Se referiría Cervantes al teatro italiano, reproduciendo ideas que pudo escuchar de boca de algún actor de esta nación, que abogase por la imitación de los clásicos antiguos? ¿Sabría algo Cervantes del rumbo que el

(*) Lo mismo se lee en la carta de Andrés Rey de Artieda al Marqués de Cuellar «sobre la Comedia» (*Discursos, epistolas y epigramas de Artemidoro*; Çaragoça, 1605, fol. 87):

«Es la Comedia espejo de la vida;
su fin, mostrar los vicios y virtudes,
para viuir con orden y medida. .
Remedio efficasíssimo (no dudes)
para animar los varoniles pechos
y enfrenar las ardientes juuentudes.» etc.,

teatro francés iba a seguir, influido por las admirables tentativas de un Jodelle o de un Garnier? En tal caso, abriríase aquí una fuente de estudios totalmente nuevos respecto de las relaciones entre los teatros francés y español antes de Lope de Vega. De todos modos, es tan poco explícito Cervantes, que nada seguro podemos afirmar.

No está clara la razón por la cual se niega Cervantes a confesar que el teatro nacional seguía en España la misma *lógica* y gloriosa marcha que en Inglaterra; y hemos de reconocer que, al decir “que el principal intento que las repúblicas bien ordenadas tienen, permitiendo que se hagan públicas comedias, es para entretenir la comunidad con alguna honesta recreación y divertirla a veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad”, no hace sino repetir lugares comunes clásicos, que caben en cualquier superficial análisis del teatro antiguo. Pero Cervantes no era *académico* (según el sentido de la época), ni *erudito* (afortunadamente), ni jamás, a juzgar por lo que de sus obras conocemos, había profundizado en los cánones dramáticos del clasicismo o del extranjero. Por eso nada dijo de original al escribir que, “de haber oído la comedia *artificiosa* y bien ordenada, saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud”.

Todo esto lo dijeron hartas veces los críticos y dramaturgos del renacimiento, especialmente en Francia; y es de lamentar que Cervantes no entrase a discutir la naturaleza y condiciones del arte dramático, ni tocase lo esencial de su larga historia. Quizá estaba demasiado cerca de esa evolución para considerarla objetivamente. Poseía dotes superiores al simple conocimiento de los preceptos clásicos; y así condensó en páginas imperecederas su profunda comprensión de la Humanidad, su inagotable experiencia de la vida, sin llegar prácticamente a una superior creación dramática, ni decir tampoco nada substancial sobre la teoría de la comedia. Escribió, en el campo de la prosa narrativa, lo que su inspiración le dictaba; pero la Musa teatral no hacía buenas migas con su ingenio, y de ahí que no pasara del noble propósito de componer comedias "que fuesen las mejores del mundo o, a lo menos, *razonables*„. No podrá menos de sonreirse el lector moderno al tropezar con semejante frase y al pensar en que fué Cervantes quien la escribió. Y no es fácil de explicar lo que este último entendió por "razonable„, porque poco de ello tienen las páginas del tomo de 1615.

Lo más verisímil es creer que Cervantes se dejó influir profundamente por las obras y las teorías de Juan de la Cueva. Son sorprendentes las semejanzas entre algunos de los pensamientos cervantinos (en el Prólogo de las comedias y en el citado capítulo del *Quixote*) y las ideas

expuestas por Cueva en su *Exemplar Poético* (cuyos manuscritos van fechados en 1606, pero cuyas doctrinas pudo escucharlas Cervantes de boca del mismo autor). Compárense, por ejemplo, los pasajes cervantinos antes reproducidos, con estos versos de Cueva:

«Qu'es en nosotros un perpetuo vicio
jamás en ellas (*las comedias*) observar las leyes
ni en Persona, ni en Tiempo, ni en oficio.
Qu'en cualquier popular comedia ay Reyes,
i entre los Reyes el Sayal grocero
con la misma igualdad qu'entre los bueyes.» etc., etc.

(Edición E. Walberg; Lund, 1904; v. 499-504.)

Es también interesante que ciertos críticos insistan en considerar las comedias cervantinas como obras inmortales, mientras el público (ciego, sin duda) se resiste con tenacidad, hace más de trescientos años, a confesar su mérito. Nada gana con esto la gloria de Cervantes, ni quizá importa mucho, en tales condiciones, que una parte de la crítica se niegue a estimarle como un gran autor dramático. Los futuros lectores no se han de guiar por nuestro criterio, y, sean cuales sean las alabanzas que tributemos a la mejor parte de la obra cervantina, y el esmero con que procuremos distinguir lo mediano de lo excelente, esto vivirá por sí mismo, y aquello será en todo caso materia de curiosidad literaria, mereciendo solamente la atención de los pocos aficionados a lo raro.

Así y todo, es del mayor interés tener en

cuenta un cambio que sin duda fué determinado en la teoría cervantina por la evolución teatral. Mientras, hacia 1600, abogaba Cervantes por la observancia de las reglas del arte (representación probable de los preceptos aristotélicos, nunca admitidos generalmente en España), seguía el drama su curso progresivo; y así el propio Cervantes, en 1615, optó por hacer concesiones a lo inevitable. Al principio del segundo acto de *El Rufián dichoso*, y a modo de disculpa, escrita en 1615, de una obra muy anterior y hartó opuesta a los principios proclamados hacia 1600, dice la Comedia:

"Buena fuy passados tiempos,
y en estos, si los mirares,
no soy mala, *aunque desdigo*
de aquellos preceptos graues
que me dieron y dexaron
en sus obras admirables
Seneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tu sabes.
He dexado parte dellos,
y he tambien guardado parte,
porque lo quiere assi el uso,
que no se sujeta al arte.
Ya represento mil cosas,
no en relacion, como de antes,
sino en hecho, y assi es fuerça
que aya de mudar lugares;
que, como acontecen ellas
en muy diferentes partes,
voyme alli donde acontecen,
disculpa del disparate.
Ya la comedia es un mapa
donde no vn dedo distante

*verás a Londres y a Roma,
a Valladolid y a Gante.
Muy poco importa al oyente
que yo en vn punto me passe
desde Alemania a Guinea
sin del teatro mudarme;
el pensamiento es ligero:
bien pueden acompañarme
con el doquiera que fuere,
sin perderme ni cansarse.,,*

Es de suponer que tales ideas dominaban entre los contemporáneos de Cervantes, el cual las acogió. En rigor, poco es lo sustancial que los críticos han agregado a esas doctrinas, que siempre han sido la defensa del drama romántico contra las censuras del clasicismo. Algo semejante había dicho Argensola, por boca de la Tragedia, en su *Alejandra*:

*“Mirad en poco tiempo cuántas tierras
os hace atravesar esta tragedia;
y así, si en ella veis algunas cosas
quo os parezcan difíciles y graues,
tenedlas, sin dudar, por verdaderas,
que todo a la Tragedia le es posible,
pues que muda los hombres, sin sentido,
de unos Reynos en otros, y los lleva.,,*

Si Argensola profesaba ya esta teoría del arte dramático en 1585, teoría que Cervantes no pudo aceptar (en apariencia, por lo menos) hasta muchos años más tarde, podemos sospechar con fundamento que quizá no se hallasen ambos tan conformes como da a entender el elogio que el mismo Cervantes tributa al gran poeta

aragonés en el susodicho capítulo de *Don Quijote*. Traíanle sin duda confuso a Cervantes, las varias y aun contradictorias tendencias que pugnaban en su tiempo por dar con el verdadero camino; y como le faltaba "la gracia que no quiso darle el cielo,": el don de la facilidad poética para crear algo que pudiera iluminar en tal materia a sus descarriados contemporáneos, se limitó a criticar los más notorios defectos de un arte nuevo y joven todavía, sin sentirse capaz de formular y practicar por sí mismo una teoría propia, más adecuada para nuestra ilustración que la parte de su obra llegada hasta nuestros días. Los elogios que hace de Argensola ¿serán sólo un afectuoso recuerdo de tiempos más felices (en que tales rarezas tenían éxito), o indicio de mal gusto por parte de Cervantes? Tal vez haya algo de todo ello. La memoria de lo pasado, asociábase en aquél con el recuerdo de algunos triunfos (muy contados; pero por eso mismo preciosos) obtenidos con obras que se recitaron "sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza, ... sin siluos, gritas ni baraundas,, y eso bastaba para explicar la mención de las obras de Argensola. Además, como suele ocurrir con los genios a quienes la cruel rutina de la vida, o la avanzada edad, apartan de la corriente intelectual o artística, el nuevo rumbo, la técnica refinada, de la nueva generación, no le eran agradables y, al esforzarse por conciliar su laborioso pasado con el fugitivo presente, lógico era que se

complaciese en ponderar lo que se estimaba bueno en sus años mejores, en perjuicio del nuevo estilo, perfeccionado por el gran Lope de Vega, que, al alzarse con la monarquía cómica, había dejado mohinos y confusos a los viejos autores. De semejante *confusión*, observable en las ideas cervantinas sobre la técnica dramática, nace lo que, hasta cierto punto, puede parecer de mal gusto en sus comedias. En su teatro, Cervantes se muestra frecuentemente un romántico en germen, a quien dominaba el deseo de perfeccionamiento en un arte que tanto amaba. De sus excelsas dotes cómicas, dan testimonio, por ejemplo, el primer acto de *El Rufián dichoso*, alguna parte de *La Entretenida* y de *Pedro de Urdemalas*, y casi todos los entremeses; pero él aspiraba, además, a dar forma poética a complejos argumentos, abundantes en elementos románticos, que no sabía ordenar ni expresar adecuadamente, como se echa de ver en *La Casa de los celos*, en *El Laberinto de amor*, o en *La Gran Sultana*.

IV

A pesar de su escaso número, es posible que las comedias que hoy conservamos de Cervantes representen todas las categorías de su labor dramática, y que tales categorías no pasasen de lo siguiente:

A) Temas moriscos o turcos, enlazados con

reminiscencias del cautiverio del autor: *El Trato de Argel*, *Los Baños de Argel*, *La Gran Sultana* y *El Gallardo español*.

B) Temas novelescos. Al cual grupo pertenecen *La Casa de los celos* y *El Laberinto de amor*.

C) Temas semi-históricos: *La Numancia*.

Ch) Temas a lo divino: *El Rufián dichoso*.

D) Temas que tratan de "costumbres populares y contemporáneas,: *La Entretenida* y *Pedro de Urdemalas*.

* * *

A) *Temas moriscos o turcos*.

Hemos estudiado ya *El Trato de Argel*. En cuanto a *Los Baños*, repítese en esta comedia el tema de los amores pareados, como en *El Trato*, pero en cuadro más amplio, acrecentado por los de Lope y Zara (episodio reiterado luego en la historia del Cautivo, incluida en el *Quijote*). Razones hay bastante poderosas para creer que *Los Baños de Argel* pueden corresponder a la primera época dramática de Cervantes. La técnica es rudimentaria, y muestra poquísimo adelanto respecto de la de *El Trato* (véanse, como tipos de versos ramplones, aquellos del tomo I, págs. 332 y 333 de nuestra edición, donde riman *espiro*, *aspira*, *aspiro*, *respira* y *suspiro*; o los de la pág. 337: *ojos*, *despojos*, *enojos*). Nada más arbitrario que la división en

tres jornadas, puesto que a cada instante termina una escena, *entrándose todos* y quedando desocupadas las tablas. La obra comienza por una especie de prólogo, o de acción preliminar, que ocurre en la costa española y que termina con el arrojarse Don Fernando al mar. Siguen varios "tratos de Argel", episodios bastante inconexos, que lo mismo podrían distribuirse en tres, que en cuatro o cinco jornadas. Las numerosas entradas y salidas de los personajes confunden al lector, perjudicando al desarrollo de las ideas y de los caracteres, aunque dan a la comedia innegable movimiento.

No está muy en armonía la versificación con el "arte nuevo", o sea con lo que "piden las comedias", en la nueva centuria. Ni sirve para rectificar tal criterio, la presencia de versos de romance (*). Sólo hay 26 de estos versos en el acto II y 100 en el III. Los primeros constituyen más bien un cantar que pudo introducirse en cualquier comedia; y los últimos son dos breves relaciones que pueden representar la primera tentativa de Cervantes para introducir esa forma métrica en su teatro (si es que no significan una mera modificación de alguna de sus viejas comedias). Y es también un tanto extraño tropezar, en la jorn. II (I, 301-302 de nuestra

(*) El lector recordará que Juan de la Cueva intercaló entre sus versos trozos de romances conocidos, lo cual pudo muy bien influir en el empleo dramático de esta forma métrica (por Cervantes y otros autores). Véanse, por ejemplo, *La Comedia de la muerte del Rey Don Sancho*, etc., y *La Tragedia de los siete Infantes de Lara*.

edición), con una relación *en octavas*, siendo así que, según la nueva moda literaria, habría de estar preferentemente en romance. Por último, si tenemos en cuenta que la vez que Cervantes emplea versos de romance, en mayor número, no pasa éste de 500 de aquéllos en cuatro comedias, y no llega a 200 en otras dos, ni a 100 en las dos restantes, echaremos de ver que sólo una parte del tomo de 1615 se identifica con la corriente del arte nuevo, tal como este arte se desenvuelve en el siglo XVII. Difícil es, además, determinar el criterio seguido en cuanto al uso del romance en las comedias de los últimos años del siglo XVI, y de los primeros del siglo XVII. En 1617, decía Cristóbal Suárez de Figueroa, en *El Passagero*: "Sobre todo, os ruego escuseis la borra de muchos romances; porque tal vez vi comenzar y concluir con uno la primer jornada„. Podría parecer testimonio fidedigno el de las comedias de Lope de Vega, anteriores a 1603 (según la lista de la 1.^a edición de *El Peregrino en su Patria*), bastantes de las cuales serán seguramente de los últimos diez años del siglo anterior; pero, salvo raras excepciones, no es posible determinar cuáles de ellas pertenecen a esa fecha. Ahora bien, del examen de las pocas obras incluidas en dicha lista que hemos podido estudiar, resulta un tanto por ciento de versos de romance bastante reducido, variando su número desde menos de un centenar (2-3 %) hasta poco más de cuatrocientos (15 %) en cada comedia. Así

y todo, es preciso tener en cuenta que Lope no fué nunca *romancista* en su versificación, ni abusó (como luego hicieron sus contemporáneos) de las relaciones largas, que hubiesen perjudicado a lo más esencial de su fórmula: al movimiento escénico, a la rapidez en el desarrollo de la acción dramática. Pudo, pues, Cervantes imitar a Lope y a su escuela en cuanto a la introducción de romances en la comedia, sin que semejante imitación correspondiera precisamente a los últimos años de la vida literaria del primero. Lo cual significaría, asimismo que, mientras alguna que otra de las obras comprendidas en el tomo de 1615, puede representar creación de esa última etapa, no hay fundamento para negar que la introducción del romance corresponda a una fórmula anterior, practicada por Cervantes entre 1590 y 1600.

En cuanto a las demás formas métricas, hay en *Los Baños* unos 2.375 versos, o sea el 77.11% del número total, que constituyen redondillas o quintillas. El número de tales formas es, por tanto, superior en esta comedia, proporcionalmente, al que representan en las demás que componen el tomo (*). Pero Cervantes fué empedernido *redondillista*, y así lo demostró ya en su primera época literaria.

De versos largos, hay en esta comedia ter-

(*) Consta de 76.44 % en *Pedro de Urdemalas*. En cuanto al uso de redondillas y quintillas, no nos parece que Cervantes distinga mucho entre ellas; por la falta de la mayor parte de las comedias de la primera época, es difícil averiguar cuándo Cervantes empezó a aumentar el número de quintillas.

cetos, octavas, versos sueltos, y ciertas combinaciones de estrofas que merecen especial atención. Nos referimos al uso de estrofas de 13 y de 4 versos, que tienen unos 7 sílabas, y otros 11. Tales estrofas fueron ya empleadas por Cervantes en *La Galatea*, y aparecen, igualmente, en Juan de la Cueva (*). Aunque siguieran escribiéndose mucho después (**), su preferente uso en el siglo XVI, hácenos sospechar que *Los Baños de Argel* pertenezcan a esa centuria.

Adoptan las susodichas estrofas la forma *a b cabccdeedff* (***), cuando constan de 13 versos. Que sepamos, el primero (o uno de los primeros) que empleó esa estrofa, fué Petrarca (véase, por ejemplo, la canción XIV de sus *Rime*: "*Chiare, fresche e dolci acque*,,). Entre otros, usóla luego Angelo Poliziano, en el siglo XV (véase su canción: "*Monti, valli, antri, e colli*,,); y también Sannazaro en la *Arcadia* (canción de Ergasto: "*Alma beata et bella*,, que se dice imitada por Cervantes en *La Galatea*: "*¡O alma venturosa!*,,). Hállase, asimismo, en las *Rime* del Chariteo (edición Pèrcopo; Napoli, 1892; II, 172; canción XV: "*Crudele Autunno & vario*,,), cuyo "verdadero triunfo — como dijo Menéndez y Pelayo — fué la hábil fusión, a primera vista imposible, que hizo de la poesía

(*) Véase tomo II, pág. 418, de la edición de la Sociedad de Bibliófilos Españoles; y, acerca de la *Canción*, el ya citado *Exemplar Poético*, epíst. III, v. 220 y siguientes, de Juan de la Cueva.

(**) Por ejemplo, en la *Égloga panegírica* de Lope de Vega (*La Vega del Parnaso*; Madrid, 1637; fol. 32 y siguientes).

(***) Imprimimos en cursiva las letras que representan versos de 7 sílabas.

elegíaca de los antiguos y la lírica amorosa del Petrarca, (*). Según el mismo insigne maestro (**), “nadie puede disputar a Boscán el lauro de haber introducido en España la canción de estancias largas, que es la más noble y artificiosa composición de la poesía toscana,”. Y, en efecto, Juan Boscán, en la canción “*Claros y frescos rios*,” (edición W. I. Knapp; pág. 238), no sólo imita la forma métrica del Petrarca, sino que, en parte, traduce la aludida canción: “*Chia-re, fresche e dolci acque*,”. Siguieron este rumbo, en España, no solamente poetas de segundo orden, como D. Juan de Coloma y el autor de la *Egloga de tres pastores*, en el *Cancionero general* de 1554 (***), sino también los dos más grandes líricos españoles del siglo XVI: Garcilaso de la Vega, el amigo de Boscán, en su canción III (*Con un manso ruido*), y Fernando de Herrera, en su canción IV a la Condesa de Gelves (“*Esparze en estas flores*,”). Díaz Rengifo, en su *Arte Poética*, estudió luego técnicamente esta forma métrica, haciendo notar su abolengo petrarquesco, y advirtiendo que el mismo Garcilaso, en la canción II, introdujo la variante de convertir el verso décimo, de heptasilabo en endecasílabo.

Otro indicio existe, de bastante importancia, para juzgar que *Los Baños de Argel* no pertenecen a la última época literaria del autor. El

(*) *Juan Boscán*; Madrid, 1908; pág. 449.

(**) Obra citada; pág. 233.

(***) Véase Alfred Morel-Fatio: *L'Espagne au XVI.^e et au XVII.^e siècle*; Heilbronn, 1878; pág. 560 y siguientes.

episodio del Cautivo en *Don Quixote*, que repite el tema de *Los Baños* (amores y fuga a España de Lope y Zara), debe de representar una modificación del argumento de la comedia, como lo demuestra el examen de algunos pormenores. Uno de los más significativos es la carta de la mora a su amante (*Baños*, I, página 258). Comparada con la inserta en el *Quijote* (I, cap. 40), salta a la vista, por los aditamentos que contiene, que esta última es un *rifacimento* del texto espontáneo y sencillo de *Los Baños*.

Nuevo testimonio, que lleva a la misma conclusión, es el siguiente: sabido es que numerosos críticos se inclinan a diputar *El Amante liberal* por una de las más antiguas novelas de Cervantes, no sólo por su tema, que representa recuerdos no marchitos aún por la vejez, sino también en consideración a la costumbre cervantina de dar simultáneamente varias formas a la misma idea. Por eso, nada tendría de extraño que pensase en *El Amante liberal* durante su primera época literaria, cuando le atraían y preocupaban los temas argelinos y turcos. Y no ha de olvidarse tampoco, que el lenguaje de *El Amante liberal* recuerda bastante el de *La Galatea* y el de *El Trato de Argel*. Ahora bien, sea cualquiera la fecha de *El Amante liberal*, hay algo en esta novela que permite suponer la anterioridad de la comedia. Ricardo refiere "un cuento que le contó su padre,, cuento que, a la verdad, debió de ser más gracioso para los lec-

tores del siglo XVII que para los del XX. Trátase de dos caballeros españoles, uno andaluz y otro catalán, que pretenden elogiar en improvisados versos la singular belleza de una mora; el andaluz comenzó a decir unas coplas con dificultosos consonantes, quedando parado, sin poder dar fin a la copla ni a la sentencia; mas el otro caballero, viendo suspenso al andaluz, “como si le hurtara la media copla de la boca, la prosiguió y acabó con las mismas consonancias, de que el Emperador recibió particular contento„. Y siguen las susodichas coplas, que representan el *tour de force*:

“Como cuando el sol asoma
por una montaña baja,
y de súbito nos toma
y con su vista nos doma
nuestra vista, y la relaja;
como la piedra balaja,
que no consiente carcoma,
tal es el tu rostro, Aja,
dura lanza de Mahoma
que las mis entrañas raja„

Estos versos, que sin duda le costaron mucho trabajo a Cervantes, proceden del parlamento del Sacristán (I, 317), personaje cómico de *Los Baños de Argel*; pero, en la comedia, ofrecen algún sentido, mientras que nada tienen que ver con la novela, donde Cervantes alude a Carlos V, inventando, probablemente, la anécdota, y recurriendo a *Los Baños* para citar unos versos de “consonancias dificultosas„.

Hay, además, un interesante pasaje de *Los Baños de Argel*, que parece demostrar la influencia de otro de Juan de la Cueva; y si tal influencia corresponde, en Cervantes, al año 1582, aproximadamente, probable es que éste escribiese la obra por esa época. Trátase de un fenómeno de espejismo, así descrito en Cervantes:

“Ya se han visto *en el ayre* muchas vezes
formados esquadrones espantables
de fantasticas *sombras*, y encontrarse
con todo el artificio y maestria
que en la mitad de vna campaña rasa
se suelen enuestir los verdaderos;
las nuues han llouido sangre y malla,
y pedaços de alfanges y de escudos.”

(I, pág. 328.)

Y Juan de la Cueva, en *La Libertad de Roma*, escribe:

“postrado en el suelo, el cielo adoro,
donde vi otra señal más *espantosa*,
que las estrellas de luciente oro
encubrieron su luz con temerosa
sombra; sonó de armas grand' estruendo,
las nubes sangre sobre mi vertiendo.

— Essas señales y prodigios vimos
a essa misma sazón, y claramente
horribles voces *en el ayre* oymos,
y aullidos tristes de dañada gente.”

(II, 361; edición citada.)

En cuanto a los versos de Lope de Rueda, citados por Cervantes, nada concluyente podemos inferir, por haberse perdido el coloquio a

que pertenecen; pero si Cervantes lo vió impreso, como dan a entender sus palabras (página 315), es lo probable que ello ocurriese poco después del regreso de Argel, cuando aun se mantenía vivo su excepcional interés por el batihoja sevillano.

Tantas veces se han puntualizado las analogías entre *El Trato de Argel* y *Los Baños*, por lo que a su estilo y lenguaje respecta, que no hay necesidad de insistir en el asunto. A pesar de la escasa originalidad de la comedia, a pesar también de lo que la perjudica la complicación de la trama, los recuerdos autobiográficos en que se funda, serán siempre título importante para merecer la atención del lector (*). Causa emoción cuanto significa memoria de algún suceso cervantino, como en aquellas palabras del diálogo entre Hazán (que abraza el propósito de “alzar la galeota,”) y Don Lope, que le pregunta:

“¿Cómo lo pensais traçar?

HAZ. Ya con otros quatro estoy
conuenido.

VIB. Temo azar,
si es que entre muchos se sabe:
que no ay cosa que se acabe
aqui en Argel sin afrenta,
quando a muchos se da cuenta.,

(I, 252.)

(*) El episodio del martirio de los dos niños cautivos, puede relacionarse con el recuerdo que Cervantes tuviera de la historia de los mártires Justo y Pastor, cuyos restos fueron trasladados a Alcalá de Henares a mediados del siglo XVI, y cuya historia dió lugar a la *Representación de los mártires Justo y Pastor* de Francisco de las Cuevas. (Véase la *Revue Hispanique*, t. XIX.)

O cuando el pobre cristiano que quiso huir, es traído “atadas las orejas con vn paño sangriento, como que las trae cortadas”, y el moro Carahoja le increpa:

“¿No os dixe, perro insensato,
que, si huyades por tierra,
que os haria aqueste trato?„ etc.

(I, 255.)

Llama la atención también el buen humor del Sacristán, que parece una de las primeras representaciones del tipo del “gracioso”, tan constante en el teatro del siglo XVII.

Nos inclinamos a creer, en conclusión, que Cervantes, al volver a su antigua ociosidad, y sirviéndose de fragmentos o esbozos de su primera época, dió la última mano a la comedia de *Los Baños de Argel*, en otro tiempo ideada.

No deja de sorprender lo que Cervantes dice, al final de *Los Baños*, por boca de Don Lope:

“No de la imaginacion
este trato se sacó,
que la verdad lo fraguó
bien lexos de la ficcion.

.....

Y aquí da este trato fin,
que no le tiene el de Argel..”

¿Podrá inferirse de tales palabras, que el primitivo título de *Los Baños de Argel* fué *El Trato de Argel*, y que aquella obra representa una

refundición del viejo texto de *Los Tratos*? Muy aventurada sería la hipótesis, porque "trato," es una denominación general, tan aplicable a las escenas de *Los Baños* como a las de *Los Tratos*, y que sólo significa algo notorio en este caso: la comunidad de ambiente de las dos comedias.

* * *

No poco interés despierta la comedia de *La Gran Sultana* Doña Catalina de Oviedo, porque casi todos los críticos han entendido que el asunto de la obra es punto menos que rigurosamente histórico. Examinemos el fundamento de tal opinión, atendiendo, como es natural, al contenido de la comedia. Según el romance que pone Cervantes en boca de Madrigal (otro cautivo *gracioso*, por el estilo del Sacristán de *Los Baños de Argel*), la gran sultana era de procedencia malagueña, e hija de un hidalgo (un tal de Oviedo) cuya familia entera cautivó camino de Orán. La muchacha, vendida primero en Tetuán, fué llevada luego a Constantino-
pla, donde el comprador, Morato Arraez, la presentó al Gran Señor, *mozo entonces* ("creo el año de seiscientos,") teniendo ella "diez años apenas,." Seis permaneció olvidada en el serrallo, hasta que, vista por el sultán Amurates, fué elevada al rango de sultana y de favorita, sin que por eso dejase ella de ser cristiana, "gloria de su nación y de fortaleza ejemplo,," puesto que resueltamente se negó a mudar el nombre

de Catalina, y a perder “el sobrenombre de Oviedo,, a pesar de lo cual, el Gran Señor “consiéntele ser cristiana,, y, como Gran Sultana,

“oy reyna, oy viue, y oy vemos
que del leon othomano
pisa el indomable cuello;
oy le rinde y auassalla,
y, con no vistos estremos,
haze bien a los Christianos.,

(II, 195.)

Aplauden el romance los oyentes, al modo de quien piensa: “si non è vero, è ben trovato,, y el mismo Cadí se olvida de su representación, hasta el punto de exclamar que Madrigal “sabe más que Mahoma,,. Sigue un baile, y la Gran Sultana danza a la española, como si estuviese en la fiesta de su aldea.

¿Qué puede decirse de semejante *histórico* relato?

A) Que Cervantes, al llamar Amurates al sultán, alude a Murad III, el cual murió el 16 de enero de 1595, y de quien se cuentan hechos que alguna relación guardan con el Gran Turco de la comedia. Cervantes pudo, en efecto, tener noticias de aquel sultán, noticias que barajó en su memoria, sin reparar en fechas ni en datos precisos.

Píntale Cervantes: “mancebo de buen talle,, y “de gravedad y bizarría,, al comenzar la comedia. Poco después, uno de los eunucos le califica de “tirano,,. Infiérese del diálogo que

el sultán es aficionado a mujeres, que le agrada el baile de sus esclavas, y que tiene en su harén más de doscientas cautivas. Sin perjuicio de alguna que otra infidelidad, ama locamente a Catalina, a quien proclama sultana. Como Gran Turco, este personaje parece un tipo de ópera bufa, porque nunca dice nada que valga la pena de escucharse. No da muestras de entender jota de política; jura "por el dios ciego," (II, 133); conoce las perlas del Sur, el oro de Arabia, la púrpura de Tiro y los olores de la Sabea, ni más ni menos que cualquier humanista, enterado de sus clásicos (II, 162); y, al desmayarse la sultana, al final de la jorn. II, carga con ella, exclamando gallardamente:

"¡Sobre mis ombros vendras,
cielo deste pobre Atlante,
en males sin semejante,
si vos en vos no bolueys! (*Llevala*)."

Pero un Gran Turco, que lleva en peso por el escenario a la Gran Turquesca, es tortas y pan pintado junto a un monarca otomano que, después de sorprenderse, con harta razón, de que haya "cristiana en su serrallo," alaba a la Virgen Maria (II, 174) y prohíbe terminantemente que se nombre a Mahoma delante de la cristiana (II, 161), con otras herejías, admirables por lo novelescas (II, 155 y siguientes). Préndase de Catalina, en una escena de cuento de hadas, y, finalmente, entrega a su

dama el señorío de todo el imperio otomano, diciendo:

“Sabe igualar el amor
el *vos* y la magestad.
De los reynos que poseo,
que casi infinitos son,
toda su jurisdiccion
rendida a la tuya veo.”

(II, 137 y 138),

y así, añade:

“Que seas turca o seas christiana,
a mi no me importa cosa.”

Claro está que el Gran Cadí se escandaliza de las acciones del sultán; pero ¿qué se puede esperar de un *juez-obispo*, de quien se mofa el gracioso Madrigal, haciéndole creer que entiende el lenguaje de los pájaros, y que, en diez años, hará hablar distintamente turquesco al valiente elefante del Gran Señor? Ni le lleva a éste mucha ventaja su Cadí en achaques de bobería, porque si al segundo se las hacen tragar de a puño en materia de pájaros y de elefantes, no es menos bochornoso para el primero el lance de aquel cautivo que, disfrazado de mujer, vive en el serrallo, y, descubierto el hecho (de la manera más lógica) por el sultán, discúlpase el esclavo diciendo que, cuando *niña*, quiso transformarse en varón, metamorfosis que le fué concedida por el profeta Mahoma; ante

lo cual, admirado el sultán, vuélvese al Cadi, preguntándole:

“¿Puede ser esto, Cadi?„

contestándole el interrogado:

“¡Y sin milagro, que es más!„

¡A Gran Turco, Gran Cadi! Pero ya veremos luego si semejante argumento se ha de tomar en broma o en serio. Nótese también que, para distraer al sultán y hacer que “siembre en una y en otra tierra„ (II, 202), escogen dos esclavas bonitas, ambas “transilvanas„, una de las cuales resulta ser el susodicho disfrazado varón.

Ahora bien: pocos sultanes ha habido en la historia cuyo reinado, carácter y costumbres sean tan al pormenor conocidos como los de Murad III (*). Todas las descripciones coinciden en negarle atractivos personales: era pequeño, flaco, amarillo, nariz aguilena y barba rojiza. Había nacido en 1546, y tenía, por lo tanto, cincuenta años al morir en 1595. Lo de mozo y mancebo, que dice Cervantes, puede proceder de una confusión con el sultán Ahmed, que comenzó a reinar en 1603, a los catorce años, y murió a los veintiocho en 1617. Importa lo que acerca de este sultán dice Lope de Vega en su disparatada novela de *La Desdicha por la*

(*) Véase la clásica *Geschichte des Osmanischen Reiches*, de Joseph von Hammer; Pest, 1827-35 (diez tomos, y especialmente el IV).

honra (que nada tiene que ver con el argumento de *La Gran Sultana*, aunque en aquélla figure también una favorita española):

“Entre las mugeres que entonces tenia Sultan Amath, era la más querida vna cierta señora andaluz (*sic*), que fue cautiua en vno de los puertos de España. Esta holgaua notablemente de oyr representar a los cautiuos christianos algunas comedias, y ellos, deseosos de su fauor y amparo, las estudiauan, comprandolas en *Venecia* a algunos mercaderes Iudios para lleuarselas; de que yo vi carta de su Embaxador entonces para el Conde de Lemos, encargaciendo lo que este género de escritura se estiende por el mundo, despues que con mas cuydado se diuide en tomos.” (*La Circe*; Madrid, 1623; fol. 116 v.)

Ahora bien, como veremos, lo que dice Lope de Ahmed I y de su favorita andaluza, debe de ser relato influído por la historia de Murad III. No hay asomo de verdad en la novela de Lope, como lo prueba el hecho de atribuir al sultán la edad de treinta y tres años, siendo así que murió a los veintiocho. En cuanto a Cervantes, lógico es suponer que oyese hablar bastante de Murad durante su cautiverio en Argel, cuando el sultán subió al trono. Debió de conocer Cervantes, en aquella época, numerosos detalles acerca de Murad. No hay duda sino que correrían hablillas acerca de su índole mujeriega y de su harén lleno de esclavas (que llegaron al número de quinientas, y en las que tuvo

ciento dos hijos, entre varones y hembras, según escribe Hammer). Oiría hablar, seguramente, acerca del imperio que sobre el sultán ejercía una esclava veneciana, de origen cristiano (de la familia Basso), llamada Ssaffije, hija de un gobernador de Corfú, cautivada, siendo muy joven, por ciertos corsarios, y entregada al serrallo de Murad. La mención que Lope hace de comedias "compradas en Venecia," (y probablemente italianas) hace sospechar que en su novela haya reminiscencias de la favorita veneciana de Murad. Veintiocho años duró la influencia de aquella hábil mujer en el gobierno otomano, y su nombre llegó a adquirir la consiguiente popularidad (*). La influencia de la veneciana despertó los recelos y la envidia de la madre y de la hermana de Murad, que vieron perjudicada su situación en la corte de Constantinopla. Finalmente, lograron introducir en el harén a dos bellas esclavas, que gozaron durante bastante tiempo del favor del sultán; una de ellas era húngara (lo cual recuerda la "transilvana," de Cervantes), y *gran bailarina* (habilidad que Catalina de Oviedo luce en la comedia de Cervantes) (**).

B) El nombre de Catalina de Oviedo.

Tal nombre parece exigencia de la rima. No puede ocultársele, a quien haya estudiado algo el teatro español del siglo de oro, que muchas veces era el verso lo que determinaba el nom-

(*) Hammer, obra citada; IV, 353.

(**) Idem, íd. íd.; IV, 8 y siguientes.

bre de algunos personajes. La primera vez que aparece el nombre de la cautiva cristiana (y esta *primera* vez influye en las restantes), *Catalina* consueña con *peregrina* y con *divina*, en una quintilla (II, 125), y luego, en varias ocasiones, con *divina* (140, 161, 173, 175 y 214), con *adivina* (156) y con *encamina* (157), etc. Otro tanto ocurre con *Oviedo*, que surge del verso o de la rima con la misma naturalidad (pág. 125, líneas 25-30; 154, 10-19; 161, 8-11; 171, 2-5; 193, donde lo reclama el romance en *e-o*; 195, 2-5; 215, 23-26). Llegan a ser fórmulas invariables unas palabras que constantemente son demandadas por *divina*, *nombre* y *sobrenombre*. El dar Lope el sencillo nombre de *María* a la sultana de su cuento, nos indica que nada le importaba el apellido, por tratarse de una leyenda, de cuya historicidad no estaba nadie enterado. En efecto, ningún documento, que sepamos, habla de semejante sultana de origen cristiano, de entereza y fidelidad acreditadas, llamada Catalina de Oviedo.

C) El hecho de permanecer cristiana, después de ser sultana y gobernadora del imperio.

Es un total e inocente absurdo, por el estilo de otros en que Cervantes suele incurrir (v. gr., en el *Persiles*), cuando se refiere a materias que desconoce y en que gusta de dar rienda suelta a su facultad de *invención*. Por poco que se conozcan las costumbres otomanas, échase de ver la imposibilidad del hecho aludido. El propio Cervantes, escribe en *El*

Amante liberal: “No es bien que la prenda del Gran Señor sea vista de nadie, y más que se le ha de quitar que converse con cristianos, pues sabeis que, en llegando a poder del Gran Señor, la han de encerrar en el serrallo y volverla turca, quiera o no quiera.”

En una Corte donde el asesinato estaba a la orden del día, una sultana que se gloriaba de ser cristiana y enemiga del Profeta, y un sultán que aplaudía y estimulaba sus herejías, hubieran desaparecido muy pronto.

Ch) La fecha (1600) de la llegada de Catalina a Constantinopla, cuando apenas tenía diez años (II, 194).

La fecha contenida en el verso “creo el año de seyscientos”, parece otra exigencia rítmica del romance en *e-o*, y puede ser anterior a la redacción del pasaje en que se encuentra, sin que ello demuestre en modo alguno que la comedia entera sea posterior al año 1600. Todo el romance muestra ser invención *ad hoc*. La mención de Morato Arraez (véase la *Topographia* de Haedo, fol. 10), carece de significación: era un corsario conocidísimo cuando Cervantes estaba en Argel, y no sabemos que tuviese relación ninguna con el sultán. Floreció, según Haedo, hacia 1580; y Cervantes supone que entrega la cautiva al Gran Señor (Murad III), cuando éste era “mozo”, o sea por los años de 1565 a 1570.

Analizado, con cierta objetividad, el último acto de *La Gran Sultana*, se reconoce que Cervantes no escribió nunca un imposible mayor,

a pesar de lo verídico de algunos rasgos. El padre de Catalina y el gracioso Madrigal, a punto de ser empalados, sálvanse por intervención de la Gran Sultana. Luego se prepara una fiesta en el serrallo. Catalina, que

“Tiene tanto desseo
de verse sin el traje
turquesco,,

pónese un vestido español, traído de Argel por un judío.

El padre de Catalina, afea después a su hija la facilidad con que se ha entregado al Gran Turco; pero ella le contesta que prefiere vivir:

“Martir soy en el desseo,
y, aunque por agora duerma
la carne fragil y enferma
en este maldito empleo,
espero en la luz que guía
al cielo al más pecador,,

(II, 184),

o, lo que es lo mismo: “viva la gallina, y viva con su pepita,,. Y se marcha al serrallo,

“porque esta tarde
tengo mucho en que entender,
que el Gran Señor quiere hazer
de mis donayres alarde,,.

Sigue una escena enteramente burlesca, bastante divertida. Los músicos son verdaderas figuras de entremés, y entablan un coloquio (¡muy en su lugar, ciertamente, en un harén

otomano!), donde salen a relucir zarabandas, zambapalos, chaconas, folías, el *pésame dello*, etcétera. Tienden luego “una alfombra turca, con cinco o seys almohadas de terciopelo de color,, y entran el Gran Turco y su comitiva, y después doña Catalina, “vestida a lo christiano,,. Madrigal, que “sabe danzar como una mula,, contribuye a la fiesta con un romance correntío

“que le pienso *cantar a la loquesca*,
que trata *ad longum* todo el gran suceso
de la grande sultana Catalina.

MÚS. 1. ¿Cómo lo sabeis vos?

MAD. Su mismo padre
me lo ha contado todo *ad pedem litere,,*

(II, 187);

y sigue el romance, base de la comedia. Entonces se levanta la sultana a bailar (Cervantes acota: “¡ensáyese este bayle bien!,”). No es raro, en verdad, que una sultana dance; ya hemos visto que una de las mujeres de Murad supo cautivarle con su maestría coreográfica. Lo peregrino es que doña Catalina, Gran Sultana, directora de la política otomana, y cristiana por añadidura, baile en el harén como en cualquier ambiente de entremés. Terminada la fiesta, con el aplauso del Gran Señor, es de suponer que se halle éste más enloquecido aún por el amor de doña Catalina. Pero lo que ocurre es que el Cadí amonesta a aquél para que no se olvide de “hazer hijos,, en las demás mujeres, y Madrigal torna a conversar con el Cadí acerca de

su conocimiento de la lengua de los pájaros. Los eunucos preparan la visita de inspección al serrallo, para que el sultán elija una hembra, pues, sin demora,

«quiere renouar su fuego,
y boluer al dulce fuego
de sus passados plazer»,

(II, 201).

Entran Zaida (Clara) y Zelinda (Lamberto, disfrazado de mujer). Hácese alarde de todas las cautivas, y quedan Zaida y Zelinda al remate de “la hermosa lista”, para que el Gran Turco se fije bien en ellas. En efecto, el sultán echa el ojo a Zelinda (Lamberto), o, mejor dicho, “echale vn pañicuelo”, simbolo de su deseo de que “se la traigan”. Zaida queda sola, lamentándose de la triste suerte de su amante:

“¿Qué remedio aurá que quadre
en tan grande confusion,
si eres, Lamberto, varon,
y te quieren para madre?”,

(II, 206.)

En esto, se descubre el sexo de Zelinda. Zaida revela su secreto a la Gran Sultana, confesándola que “ha quedado preñada”, de Lamberto. Doña Catalina se apresura a salvarla. Sigue otra escena (que sin duda ocurre en alguna particular habitación del Gran Turco), en que sale el sultán, trayendo “asido del cuello a Lamberto, con vna daga desembaynada”, y el

triste embustero trae a cuento, para disculparse, la consabida historia de sus rogativas a Mahoma para que le mudase de niña en varón. La llegada de Catalina aplaca el justo enojo del chasqueado Gran Turco, y termina el lance con

“las pazes que hazen
amantes desauenidos,,

casando Zaida con Zelinda (Lamberto), y rogando Catalina al sultán que los eche en seguida de casa, porque “no quiere ver visiones,” (II, 212). Al final, despídese Madrigal de Constantinopla, diciendo:

“que muero
por verme ya en Madrid hazer corrillos
de gente que pregunta: “¿Cómo es esto?
Diga, señor cautiuo, por su vida:
¿es verdad que se llama la sultana
que oy reyna en la Turquía, Catalina,
y que es christiana, y tiene don y todo,
y que es de Ouiedo el sobrenombre suyo?,
¡O! ¡Que de cosas les diré! Y aun pienso,
pues tengo ya el camino medio andado,
siendo poeta, hazerme comediante,
y componer la historia desta niña
sin discrepar de la verdad vn punto,
representando el mismo personage
alla que hago aquí.,

(II, 215-216.)

¿No parece indicar esto, con harta claridad, que el argumento es pura invención del autor? De seguro que ningún cautivo rescatado le ganó la palmatoria a Madrigal en lo de contar “de

luengas vias, luengas mentiras,, y aun podemos suponer que alcanzó a repetir de un modo convincente los disparatones que acabamos de oír. Acaba el engendro con dos escenas muy cortas, una, relativa a la venturosa solución del apuro de Lamberto, y otra, a la proclamación, entre fuegos artificiales, toque de chirimías y otros festejos populares (como en la España de aquel tiempo) del nacimiento de un heredero del sultán, fruto del “felice parto,, de doña Catalina de Oviedo, “gran sultana y christiana,,.

Larga ha sido la exposición; pero necesaria para dar a conocer las principales *ideas* de esta comedia. Ocioso sería analizar pensamientos tan desconcertados como el del Gran Turco sobre la conveniencia de mezclar su sangre con la cristiana, “para darle mayor ser,, (II, 155), y engendrar “vn otomano español,,; o el lenguaje, poco decente en boca de una sultana, para dar a conocer su estado interesante (211); o los deseos, expresados por el Gran Turco, de renovar “los santos y los profanos, — grandes y admirables juegos,, de romanos y griegos (213), etcétera. No es difícil sospechar, en vista de las bromas de que son víctimas el sultán, el Cadí, y aun el mismo Profeta, que se trata de una obra burlesca. Si alguna parte de la comedia ha de tomarse en serio, es la que contiene elementos religiosos, como la oración enderezada a la Virgen por la sultana (173). Lo demás, parece escrito a propósito para poner en solfa

al Gran Turco, a Mahoma y a toda su secta, porque no es admisible que Cervantes escribiese tantos disparates “de industria”. Otro elemento cómico está representado por la escena entre Madrigal y los judíos (II, 126), que recuerda otras análogas de *Los Baños de Argel* (I, 284, 299, 330).

Arriesgado sería afirmar nada respecto de la época en que Cervantes dió forma definitiva a la comedia de *La Gran Sultana*; pero, en vista de lo fantástico del argumento y de lo defectuoso de la técnica, nos inclinamos a creer que la nueva forma tuvo por base otra comedia, citada por Cervantes en la *Adjunta al Parnaso* con el título de *La Gran turquesca*. Algunos críticos (*), que han hablado también de esta posibilidad, negáronse a admitir la identidad de ambas obras, fundándose en los siguientes argumentos: 1.º Que *La Gran Sultana* descansa en sucesos históricos de principios del siglo XVII (hipótesis que, como hemos visto, carece por completo de base); 2.º Que Cervantes alude a *La Gran turquesca* como a una de sus primeras creaciones dramáticas (pero es el caso que la alusión no contiene nada preciso respecto de la época, pudiéndose tan sólo inferir de aquélla que la referida comedia era bastante anterior al año 1614, fecha probable del aserto); y 3.º Que la indicación del año 1600, mencionado en el romance de Madrigal, da a entender que la co-

(*) Véase, por ejemplo, Schack, I, 342 (edición de Frankfurt, 1854).

media de *La Gran Sultana* es posterior a dicho año; a lo cual puede añadirse, para reforzar el argumento, que en la comedia se cita a Felipe III (pág. 149) y se alude a los embajadores de Persia (véase nuestra nota en la pág. 363), lo que nos llevaría al año 1599, si aceptamos la posibilidad de que el hecho fuese contemporáneo de la redacción de la obra. En suma: las apariencias hacen probable la hipótesis de que *La Gran Sultana* no se hubiera compuesto antes de 1600.

Pero otras consideraciones disminuyen grandemente tal probabilidad. Nótese, en primer término, que la frase de la *Adjunta al Parnaso*: "yo he compuesto muchas comedias, y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza,, lo mismo se puede aplicar a las comedias escritas o refundidas cuando Cervantes tornó a su antigua ociosidad, que a las de la primera época de su vida teatral. Admisible es la conclusión, según la cual *Los Tratos de Argel*, *La Numancia*, *La Confusa*, y probablemente *La Batalla naval*, son piezas de la primera época cervantina; pero nada se sabe positivamente respecto de las demás comedias mencionadas en la *Adjunta*. Y en cuanto a la supuesta historicidad de *La Gran Sultana*, ya hemos dicho lo bastante.

Parece, pues, lógico pensar que Cervantes escribió o modificó *La Gran Sultana* después del año 1600, y aun algunos más tarde, hacia 1607-1608 (fecha que concuerda con la proba-

ble edad de la sultana, en la época de su casamiento, que Cervantes hace coetáneo de la comedia), dándole primero el título de *La Gran turquesca*, y reformándola con motivo de su publicación en el tomo de 1615. No es impropio del proceder cervantino utilizar dos veces el mismo argumento, ni hay razón para juzgar que fuesen enteramente distintas dos comedias de tan parecidos títulos.

Otro misterio encierra el aludido pasaje de la *Adjunta*. Dice en ella Cervantes que “pensaba dar a la estampa,” (en el verano de 1614, fecha de la *Adjunta*) “seis comedias, con otros seis entremeses,” que tenía compuestos. Un año después, el 3 de julio de 1615, se firmaba la Aprobación de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, y, en septiembre de 1615, la fe de erratas. Ahora bien, si tenemos en cuenta la habitual lentitud de Cervantes en la composición de sus obras, y la que se empleaba en imprimirlas, no es aventurado suponer que las diez y seis aludidas en la *Adjunta* estaban escritas mucho antes de ver la luz pública, o, en todo caso, muy poco después de la fecha de las citadas palabras. De todos modos, sería proceder de ligero, asegurar que Cervantes, además de las seis comedias ya escritas en julio de 1614, escribió dos *nuevas* comedias más, para completar el número de ocho. Nada más probable, si nos atenemos al de seis (y no juzgamos que se trata de un yerro del impresor; o de la equivocación de un anciano, que solamente pensa-

ba en dar a la estampa algunas de sus comedias, sin tener nada resuelto respecto de su número), que el hecho de que Cervantes buscara entre sus papeles, para añadir dos obras más a las que ya tenía elegidas, costándole, sin duda, menos trabajo arreglar dos comedias antiguas, que escribirlas de nuevo. Nada prueban, evidentemente, las puras reflexiones en esta materia. Lo único que interesa es la posibilidad de que *La Gran Sultana* sea *La Gran turquesca*, y nada demuestra lo inadmisibile de tal conjetura.

No es extraño que Cervantes, cautivo en Argel, muestre superficiales conocimientos acerca de la capital del imperio otomano, y es lástima que se haya perdido su *Trato de Constantinopla y muerte de Selín*, comedia que nos hubiera suministrado algunos datos más acerca de este género de temas. No cabe duda de que tuvo noticia de ciertos viajes por Oriente, como el *Viage de Turquía* de Cristóbal de Villalón, obra que explica algunos pasajes de la comedia cervantina (*).

Poco puede decirse en loor de la técnica de esta última. La escena queda sin personajes a cada momento; y así, algunos versos que tratan

(*) Véase a M. Serrano y Sanz en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, II, cxix. Si este Cristóbal de Villalón era el amigo de Cervantes (es decir, el que declaró en la conocida información de Argel), lo cual es dudoso, se explicaría perfectamente la semejanza entre muchos lugares de sus respectivas obras. Véase también a Narciso Alonso Cortés: *Miscelánea vallisoletana* (3.^a serie); Valladolid, 1921; «Cristóbal de Villalón, algunas noticias biográficas», pág. 165 y siguientes.

de aclarar lo que sucede entre bastidores, parecen más bien acotaciones que poesía:

“El moro llega; un memorial le ha dado;
el Gran Señor le toma, y se le entrega
a un bel garçon que casi tray al lado.”

(Pág. 113.)

Tres cortas escenas, enteramente descosidas, constituyen el final de la obra, y, sin razón alguna, se ha de suponer que han transcurrido seis meses, o más, entre el discurso de la Gran Sultana (pág. 211, donde confiesa estar en cinta) y la última escena.

Es digno de nota, en cuanto a la versificación, que el 15.6 por 100 de los versos sean de romance; los demás, prueban el conato de escribir según el uso “que pedía la comedia nueva”, y así el autor se muestra sobrio en el empleo de tercetos y octavas; pero no deja de asomar el estilo antiguo en estos mismos versos, y especialmente en la manera de encajar las redondillas y las quintillas. En las Notas hemos señalado algunos versos defectuosos, muy típicos de la musa cervantina. Pero nada se infiere de la versificación, que sirva para determinar la época de la redacción de esta comedia.

* * *

El Gallardo español es otra de las comedias cervantinas fundadas en temas moriscos o turcos, es decir, en recuerdos del cautiverio de

Cervantes. Pero se echa de ver bastante diferencia entre el léxico y el ambiente de esta comedia, y los de sus congéneres *El Trato de Argel*, *Los Baños de Argel* y *La Gran Sultana*. El colorido morisco es en *El Gallardo español* más débil, y más poderoso, en cambio, el esfuerzo del autor por dar a su obra mayor lógica y arte. La escena se desarrolla en Orán y en un aduar próximo a esta ciudad; pero el color local es bien escaso, y nada se encuentra de aquellos rasgos vivos e impresionantes que dejan huella en el ánimo del lector. La trama fundamental es novelesca, sin que basten a desvirtuar su carácter romántico, algunos datos históricos del sitio de Orán (1562-1563). Son de notable interés las pocas alusiones autobiográficas que se contienen en la historia de Fernando de Saavedra, relatada por Margarita (*).

Con ser tan distinta la materia de *El Gallardo español* de la que constituye el tema de las otras comedias análogas de Cervantes, no falta en aquélla el consabido episodio del amor de una mora por un cristiano, y aparecen allí nombres como el de Pedro Alvarez (I, 122-123), y el de Saavedra, ya conocidos por *El Trato de Argel*. No carece la obra de movimiento escénico; pero los desafíos, las batallas y la gritería, no son por sí mismos elementos dramáticos, puesto que éstos resultan sólo, lógicamente, del desarrollo psicológico de los propios caracteres del drama. Las acciones del protagonista tienen

(*) Véase nuestra Introducción al *Persiles*, I, xxxvii.

poco de verdaderamente grande. Se sospecha siempre que su vida no corre peligro, y desde el principio de la comedia se prevé el desenlace.

La acción de D. Fernando, que, infringiendo las órdenes del general, se descuelga de noche por el muro de la ciudad para salir al desafío que le hizo Alimuzel, tiene un curioso precedente en la historia de los *casos de honra*. Consta en el *Diálogo de la verdadera honra militar* (Venecia, 1566), de D. Gerónimo Ximénez de Urrea (*), el cual escribe lo siguiente:

“A mi parecer, el soldado, como dezis, no deue disponer de si, ni aun para passarse de vna compañía a otra, sin licencia de su superior, a fin, que es mas seruicio de su Rey seruir debaxo las leyes militares, que a su voluntad; mas el gentilhombre o soldado que es desafiado o ha desafiado, y el campo es acetado, deue dexar todas las cosas del mundo, por responder por su honra, a quien es más obligado que a otra cosa, porque no se le passe el tiempo y su enemigo le pinte por infame en los cantones. Desto dió buen exemplo el valeroso Maldonado, que, estando para combatir, y hallándose pocos días antes de la jornada, en Castel Nouo de Dalmacia, soldado, viendo como se le acercaua el plazo del combate, pidió licencia con toda la fuerza del mundo para salir de allí, y viendo como no la podia auer, determinó de

(*) Parte II. Citamos por la edición de Zaragoza, 1642; fol. 57 vuelto.

descolgarse vna noche por la muralla, y assi lo hizo, y, tomando una barquilla, entró en ella y passó el mar Adriatico, no sin gran peligro de su persona, y vino a Lombardia, donde combatió; y si esta diligencia no hiziera, fuera tenido por infame, y no mereciera ser más soldado.,

La escapada de D. Fernando; la entrada de la mujer vestida de hombre, que va buscando a su fugitivo amante; la pasión novelesca de Arlaxa, son los principales episodios de *El Gallardo español*. Pero interesan menos que los elementos rigurosamente históricos. El carácter cómico de Buitrago, que supera al sacristán de *Los Baños de Argel*, aunque algo pálido, si se le compara con las mejores creaciones cervantinas de tal género, anima notablemente algunas escenas.

La índole novelesca de la obra échase de ver también en el lenguaje, impropio de verdaderos moros. Hablan éstos de "Marte,, del "dios antojadizo y riguroso,, (pág. 94), y "del curso volador de la fortuna,, (pág. 95), ni más ni menos que los discretos cortesanos de las novelas pastoriles. Muestra la técnica los mismos defectos que en *Los Baños de Argel*, habiendo entradas y salidas injustificadas, y prevaleciendo en la acción el espíritu ficticio y aventurero del argumento, a causa de ser "el principal intento,, del autor, "mezclar verdades con fabulosos intentos,,. Ciertas acotaciones, por su carácter personal (como aquella de la pág. 37: "es cuento verdadero, que yo lo vi,,), hacen suponer que el

original no estuvo jamás en poder de ningún empresario, sino que fué directamente del bufete del autor a la imprenta. Si la sospecha es fundada, puede constituir un argumento para sostener que *El Gallardo español* fué una de las comedias escritas por Cervantes cuando éste volvió a su antigua ociosidad. Pero el tema y la técnica demuestran que Cervantes no había de jado de mirar hacia atrás, aun en su última época, para buscar motivos de inspiración dramática.

La versificación ostenta mayor facilidad que en *Los Baños de Argel*. Abundan los tipos líricos, habiendo, entre redondillas y quintillas más de 2.000 versos, o sea unas dos terceras partes de la comedia, que resulta más extensa de lo corriente en las obras dramáticas cervantinas (consta de 3.134 versos). El tanto por ciento de versos largos es más normal que en otras comedias: hay, entre tercetos, octavas y versos sueltos, unos 600, y, además, estrofas de versos de 7 y 11 sílabas (*liras*), como otras que se leen en *La Casa de los celos* (página 163) y en *La Galatea* (I, 216 y siguientes), reminiscencia de las formas métricas de la primera época. Los romances están mejor distribuidos (14.3 %), y es más íntimo su enlace con la concepción dramática que en otras comedias cervantinas, donde aquéllos parecen algo postizo y *post hoc*.

B) Temas novelescos.

Destácase *La Casa de los celos y Selvas de Ardenia* entre las comedias cervantinas de tema novelesco; pero el lector más benévolo reconocerá que Cervantes erró fundamentalmente al escoger por argumento de una obra dramática una serie de incidentes que nada tienen de teatral. Se suceden caprichosamente las escenas, sin justificación de cambios y sin criterio psicológico alguno. Se reduce el tema a la persecución de Angélica por sus dos amantes, Roldán y Reinaldos; persecución que más bien parece una loca y continua carrera, propia para entretener a los espectadores de un teatro de títeres, que el desarrollo artístico de una acción dramática.

Respecto del argumento, Cervantes debe a Matteo M.^a Boiardo lo principal de la maraña, y al Ariosto varios pormenores, y un tantico de su espíritu burlesco (aunque Cervantes muestra poca habilidad, si quiere poner en ridículo a los héroes caballerescos, mezclando aquí lo grotesco con lo serio).

Casi todos los personajes, en efecto, se hallan en Boiardo o en el Ariosto: unos, sin modificación alguna, como Angélica la Bella, Marfisa, el emperador Carlomagno y Argalia; otros, con ciertos cambios, y así, Reinaldos corresponde a Rinaldo, Roldán a Orlando (*cugino* de Rinaldo en el *Orlando furioso*, I, 8, y *primo* en la comedia), Galalón a Gano o Ganellone, el

Espíritu de Merlín al *Spirito di Merlino*, y los pastores Lauso, Corinto, Rustico y Clori, a Medoro, Cloridano, etc. En el *Orlando furioso* (XIV, 95, 98) aparece el ángel Miguel; en *La Casa de los celos* sale, al final, un ángel. El demonio es también personaje de ambas obras. Malgesí, hermano de Reinaldos, recuerda a Bradamante, hermana de Rinaldo (*Orlando*, II, 30 *et al.*); pero sólo por el parentesco, porque en lo demás no se parecen. Ferrau es Ferraguto. En cuanto a Bernardo del Carpio, posible es que, como el Ariosto quiso elogiar a la casa de Este en Italia, Cervantes le imitara, respecto de España, loando al héroe nacional.

En realidad, el *Orlando furioso* empieza donde termina la comedia cervantina (compárense en comprobación de ello, el *Orlando*, I, 8, 9, y el último discurso de Carlomagno, en *La Casa de los celos*, I, 234). El parlamento del Ángel, al final de la comedia, se inspira en el canto XIV del *Orlando*; y no es difícil notar otras semejanzas entre ambas obras: “ven; mudarás de trage,, le dicen a Angélica los pastores (I, 179): “in certi drappi rozzi avvilupposi,, se lee en Ariosto (XI, 11); Reinaldos imagina que oye la voz de Angélica, que grita: “Socorredme, Reynaldos, que me matan!,, (I, 208); en *Orlando* (XII, 15), leemos que a éste

“Pargli Angelica udir, che supplicando
e piangendo gli dica: aita, aita;
la mia virginità ti raccomando,,;

Roldán no quiere matar al que duerme (I,155-6); lo mismo Orlando (IX, 4):

“Di tanto core è il generoso Orlando,
che non degna ferir gente che dorma.”

Sin perjuicio de tales imitaciones, quizá recordó también Cervantes, en esta comedia, algunos lances de libros caballerescos españoles. Así, la ilusión que sufre Reinaldos, en la jorn. III (I, 208 y siguientes), creyendo oír los lamentos de Angélica y pareciéndole después que la arrastran dos sátiros, ilusión provocada por Malgesí, es semejante a la que, por artes del sabio Fristón, padece don Belianis de Grecia en su *Historia* (lib. I, cap. 36), juzgando que la princesa Florisbella reclama su auxilio, y pareciéndole “que cuatro gigantes la lleuauan con mucha furia, y que el uno de sus hermosos cabellos la arrastraua, con tanta crueldad, que a manojos de su cabeça se los sacaua, y otro, con mucha braueza, venia diziendo: ¡dexalda a essa traydora, que cumple que a mis manos mueral.”

Aparecen en esta comedia las figuras morales, de cuya introducción en el teatro se ufanaba Cervantes. El empleo de tales figuras; la rudimentaria técnica de la obra; las escenas pastoriles (I, 167, etc.), con ambiente, nombres y lenguaje idénticos a los de *La Galatea*; el recurso a fuentes italianas, tan frecuente en la misma *Galatea*, en *El Laberinto de amor* y en *El Curioso impertinente*, y tan escaso en las pro-

ducciones cervantinas de la última época, hacen sospechar que *La Casa de los celos* pertenezca a los primeros tiempos de la carrera dramática del autor.

Indicios existen de que esta comedia tuvo originariamente otra forma. Quizá constaba en un principio de más de tres jornadas (*). Nos inclinamos a creer que los sonetos (**)

“En el silencio de la noche, quando,”

(I, 201)

y

“O le falta al amor conocimiento,”

(I, 206)

son de la primera época cervantina; pero aun dando por fundada semejante hipótesis, no arguye nada respecto de la fecha de la comedia, porque Cervantes tenía por costumbre copiarse a sí mismo.

Como en *La Gran Sultana* y en *Los Baños de Argel*, el escenario queda sin personajes al terminar muchas escenas, cortándose, con este desaliñado proceder, el hilo del argumento. De este modo, bien se comprende que sea indiferente el principio de las jornadas, que bien pudieron tener otra disposición distinta de la actual, como se observa en la pág. 213 (línea 11), donde pudo terminar un acto de la comedia.

(*) Véase la pág. 190, líneas 12-13 del tomo I de nuestra edición de las *Comedias y entremeses*.

(**) Véanse las notas 201-19 y 206-23 del citado tomo I.

La frecuente e infeliz intervención del *deus ex machina*, menoscaba el valor psicológico de los caracteres. Sin embargo, preciso es reconocer que los elementos populares, los bailes y cantares, la atmósfera campestre, que en algunas escenas de *La Casa de los celos* se observan, y que son de lo mejor que hay en la comedia, recuerdan el más precioso don del gran novelista: la facultad de representar con fidelidad y arte el espíritu y el lenguaje de su pueblo y, sobre todo, de la gente humilde de los campos y aldeas.

Más aún trae a la memoria la versificación aquella fórmula estética de los primeros tiempos cervantinos, del Cervantes de *La Galatea*, admirador de Cueva y de Argensola. Encuéntrase en la comedia aquel arcaico tipo de estrofa, de 6 o de 13 versos de 7 y 11 sílabas, de que antes hemos tratado y que también se halla en la citada novela pastoril (*). No hay romances en las dos primeras jornadas, y los 80 versos de tal género, que se leen en la III (bien pocos para una comedia), no excluyen la hipótesis de que se trata de una obra relativamente antigua, como en *Los Baños de Argel*. No sería extraño que Cervantes se hubiera limitado a reformar esta tercera jornada, que presenta mayor variedad y no contiene tanto verso largo (octavas, tercetos, estrofas) como las dos anteriores.

(*) Véanse tomo I, págs. 141, 163, 177 y 224, y nuestra edición de *La Galatea* (I, 17, 202 v 216).

Tales circunstancias, unidas al carácter del lenguaje y al de las rimas (que más bien recuerdan a los dramaturgos del siglo XVI, que a los del XVII), justifican la conjetura de que *La Casa de los celos* pertenece a la antigua época dramática de Cervantes. Quizá sea (con un simple cambio de título) aquel mismo *Bosque amoroso*, mencionado en la *Adjunta al Parnaso*. El contenido de la comedia, y la reiterada mención que en ella se hace de las *Selvas* de Ardenia, son nuevos argumentos en pro de la susodicha hipótesis.

* * *

En cuanto a *El Laberinto de amor*, probable es que Cervantes se inspirase también en cierto episodio del *Orlando furioso* del Ariosto (canto V). Constituye el principal tema de la comedia, la falsa acusación de la heroína por un amante celoso. Respecto del *Orlando*, el núcleo del canto V está determinado por el amor que el duque de Albania siente por la princesa Ginebra, hija de rey; ésta ama al caballero Ariodante, que, a su vez, se halla enamorado de la joven, gozando además, del afecto del padre de Ginebra. Tal rivalidad incita al duque a acusar de infiel a la princesa. Ariodante, creyendo verdadera la deshonestidad de su amada, desaparece, y corre el rumor de que se ha matado. Lurcanio, hermano de Ariodante, revela al rey la verdadera causa de la muerte del

último; y el monarca, agobiado por la acusación contra Ginebra, se ve forzado a condenarla, si, en el término de un mes, no se presenta un campeón que demuestre la falsedad de la imputación, lidiando con el duque y vencíéndole:

“Ha fatto il re bandir per liberarla
(che pur gli par ch' a torto sia accusata),
che vuol per moglie, e con gran dote, darla
a chi torrà l' infamia che l' è data.
Che per lei comparisca non si parla
guerriero ancora, anzi l' un l' altro guata:
che quel Lurcanio in arme è così fiero,
che par che di lui tema ogni guerriero.,,

(V, 68.)

El padre, pues, promete dar a Ginebra por esposa, a quien le devuelva el honor. Termina el episodio con la intervención de Rinaldo, que castiga al impostor, vencíéndole y dándole muerte. Ariodante, que, como era de suponer, no había fallecido, llega entonces y se casa con Ginebra.

Entre muchas diferencias, se parecen los argumentos del Ariosto y de Cervantes: en el ambiente aristocrático de los personajes principales; en la condenación a muerte de la hija, en el procedimiento del duelo judicial, y en la demostración, por este medio, de la inocencia de la acusada. Pero Cervantes añade elementos, muy propios de su ingenio *inventivo*. A la primera falsa acusación, agrega otra: la formulada contra el duque de Rosena, por haber robado

la hija y la sobrina del duque de Dirlán. Interiniendo ya en la comedia el duque de Novara y el de Utrino, parece que tenemos bastantes duques para una sola obra; pero Cervantes nos presenta, además, al disfrazado duque Anastasio, y con él a la hija del duque de Novara (Rosamira), a la del duque de Dirlán (Julia), y a la hermana del duque de Utrino (Porcia). Figuran también dos mensajeros, que llevan ambos el título de embajadores. Como personas de inferior categoría, hay dos estudiantes, y otros personajes que desempeñan papeles poco importantes.

Recomendamos al lector el examen de la comedia, para deserendar el argumento, si puede. Tres duques están enamorados de Rosamira: Manfredo, a quien favorece el padre de la heroína; Dagoberto, el acusador, y Anastasio, que, a todo trance, está dispuesto a defender a Rosamira. Con raras excepciones, casi todos los personajes adoptan dos o más disfraces, y aun alguno, como la duquesa Porcia, llega a tener cinco (pastor, estudiante, labrador, labradora y, en opinión de los demás, Rosamira) (*). Al final, en una lúgubre escena (II, 321), salen disfrazados Porcia, Dagoberto, Rosamira, Anastasio, Cornelio, Manfredo y Julia. Esta última se casa con Manfredo, Porcia con Anastasio, y Rosamira, una vez probada su inocencia, con su acu-

(*) Schack mismo, que se atrevió a resumir la comedia, confunde a Julia con Porcia, y a Manfredo con Anastasio (al final). ¡Tal es el *laberinto* de la comedia!

sador Dagoberto, a quien disculpan los celos, que le indujeron a acusar a Rosamira, para que ningún otro amante aspirase a su mano. No es fácil comprender (¡misterios de los grandes genios!) la lógica de la conducta de un enamorado que, para ganarse el afecto de una honesta dama, no vacila en deshonrarla públicamente, logrando así merecerla al final de la aventura.

El tema de la acusación falsa es de los más comunes en la historia del folk-lore y de la novela, y hay variantes de aquél en todas las literaturas. Pero Cervantes supo darle un remate que, por lo peregrino, carece de precedentes, que sepamos. Habiendo sido suficiente el episodio del Ariosto, para sugerir a Cervantes la maraña de su comedia, es innecesario buscar en Bandello (I, novela 22), en Alonso de la Vega (*Duquesa de la Rosa*), en Timoneda (pataña 21), o en otros escritores, accesibles a Cervantes, las fuentes de la comedia (*). En el *Quixote* alaba Cervantes *La Enemiga favorable* de Tárrega, que también tiene por tema una falsa acusación; pero no conociéndose la fecha de la obra del canónigo Tárrega, es imposible decidir cuál de los dos escritores se inspira en el otro.

De sumo interés es el misterio que parece envolver a toda esta comedia. El título de la

(*) Pio Rajna (*Le fonti dell Orlando furioso*; 2.^a edición; Firenze, 1900; pág. 149 y siguientes) hace notar que el episodio del canto V del *Orlando* tiene precedentes, no sólo en el *Tirant lo Blanch* (como observó Dunlop), sino en el *Tristán* y en la *Historia de Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores.

misma, no sólo no se indica al final, pero ni siquiera en el cuerpo de la obra, puesto que la frase:

“Ya en el ciego laberinto
te metió el amor cruel,”

(II, 230),

no implica relación alguna con la denominación de la comedia, siendo “laberinto,” lugar común en Cervantes.

Veamos si pueden obtenerse otras consecuencias del examen de la comedia.

Como habrá echado de ver el lector, el enredo de *El Laberinto de amor* es verdaderamente extraordinario. Pero, además, Cervantes se complace a cada momento en advertir al espectador la confusión que en la obra impera, como si en ello cifrase su orgullo. Si no emplea siempre el vocablo *confusión*, se expresa en términos equivalentes. “Confuso estoy,” dice el padre de Rosamira al escuchar la acusación contra su hija (II, 222); y el embajador habla también de “confuso testimonio,” (223), añadiendo al partir: “confuso voy, atónito y perplexo,” (225). Al oír la calumnia, exclama uno de los rivales: “¡Oh amor! ¡Oh confusión jamás oyda!,” (228). Acentúase luego el *desvarío* de los personajes ante la complicación de los sucesos (véanse las págs. 233, líneas 23-31; 242, 21-29; 274, 5-10, y 286, 5-12). “En gran confusión me veo,” dice Julia (289); “en gran confusión me hallo,” exclama Anastasio (301); “con el miedo *estoy*

confusa,, añade Porcia (305); “¡el alma lleuo confusal,, advierte Manfredo (307); “¡en gran confusión me veol,, vuelve a decir Porcia (308); “confusa estoy,, dice a su vez Rosamira (324); que luego (325) lamenta no haber esperado desde lejos el suceso “deste tan grande enredo,,; y, al final, Tácito se expresa así:

“Hoy del campo de Agramante
he visto la *confusión*,,

no diciéndose nada de *laberinto*.

Sorprende la repetición *usque ad nauseam* de aquel vocablo, y si bien Cervantes lo emplea con frecuencia en otras obras, nunca lo hace con tan abusiva insistencia, que evidentemente no puede proceder de una pura casualidad. Toda la comedia descansa en *confusiones* y en disfraces, y aun en los dos últimos versos se alude a ello, diciendo:

“y aquí acaban las *marañas*
tuyas, que no tienen fin.,

No parece, pues, sino que el verdadero título de la obra habría de ser *La Confusa*, que precisamente es el que llevaba una comedia favorita de su autor.

“Soy por quien *La Confusa*, nada fea,
pareció en los teatros admirable,
si esto a su fama es justo se le crea,,

dice Cervantes en el *Viage del Parnaso* (cap. IV). Y, en la *Adjunta*, añade: “la (*comedia*) que yo

más estimo, y de la que más me precio, *fué y es* de una, llamada *La Confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias *de capa y espada* hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores., ¡Extraña coincidencia la de que Cervantes llame comedia *de capa y espada* a *La Confusa*, y sea precisamente *El Laberinto de amor* la única suya de ese género que conservamos (y quizá también una de las más típicas de su grupo)! Porque es de notar que en ninguna de las otras comedias cervantinas tienen los personajes “de capa y espada,” la preponderancia que en *El Laberinto de amor*. Ni *El Trato de Argel*, ni *Los Baños*, ni *El Gallardo español*, ni *La Gran Sultana*, ni *El Rufián dichoso*, ni *La Numancia*, ni *La Entretenida*, ni *Pedro de Urdemalas*, ni siquiera *La Casa de los celos* (donde hay escenas pastoriles, y donde interviene el emperador Carlomagno, género de personajes extraño a tales comedias, según los cánones literarios de la época), pueden considerarse “de capa y espada,”. Según los traductores de Ticknor (II, 553), la invención de este género dramático se atribuyó a D. Diego Jiménez de Enciso. Pero, si Cervantes escribió *La Confusa* hacia 1585, como parece probable, y él mismo la califica de “comedia de capa y espada,”, ¿qué valor puede tener aquella atribución, habiendo nacido Enciso en dicho año? Según el criterio de la época, expresado por Cristóbal Suárez de Figueroa, en el alivio III

de su *Passagero*, había dos géneros de comedias: "al uno llaman comedia *de cuerpo*; al otro, *de ingenio*, o sea *de capa y espada*„. En las primeras, intervenían como personajes reyes, príncipes o santos; en las "de capa y espada„, nobles o caballeros particulares (*). En *El Laberinto de amor*, no hay escena que no se relacione con los duques.

Que *La Confusa* no estaba perdida, al formarse el tomo de 1615, resulta claro de las palabras del mismo Cervantes en la *Adjunta*, donde dice que aquella comedia "*fué y es*„ la más estimada por él, lo cual significa que la tenía

(*) Don Francisco Antonio de Bances y Candamo, en su *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* (manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid), escrito a fines del siglo XVII, divide las comedias en dos clases: «*amatorias o historiales*, porque las de santos son historiales también, y no otra especie. Las *amatorias*, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en las que llaman *de capa y espada*, y en las que llaman *de fábrica*. Las de *capa y espada* son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como D. Juan u don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, aquellos sucesos más caseros de un galanteo. Las de *fábrica* son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias »

En 1743, el cómico Manuel Guerrero, en su *Respuesta a la resolución que el reverendísimo Padre Gaspar Diaz... dió...*, escribe: «La última clase de comedias son las *amatorias u de capa y espada*. El asunto que toman para su formación los ingenios, son los acaecimientos naturales que ocurren en las justas pretensiones que los caballeros mozos tienen con las damas de distinguida nobleza para el digno fin de sus bodas.»

Schack hace notar que *La venganza honrosa*, de Gaspar Aguiar, lleva el subtítulo de «comedia de capa y espada» en la edición de 1616. Ahora bien, en esta comedia (que figura en el tomo XLIII de la *Biblioteca de Autores Españoles*), son principales personajes los duques de Ferrara, Milán y Mantua.

delante (en manuscrito, sin duda, porque no sabemos que se haya impreso nunca). Y no es de creer que la obra dramática de que más se enorgulleció Cervantes, haya desaparecido, sin que su autor tratase de salvarla para la posteridad.

Por otra parte, la técnica, el lenguaje y la versificación de *El Laberinto de amor*, llevan el sello de la primera época del autor. Nada seguro puede afirmarse respecto del número de jornadas de que hubo de constar el original, porque es muy descuidada la construcción de la comedia; pero no sería extraño que hubiera tenido tres desde un principio, y que fuese ésta una de las primeras comedias en que Cervantes intentó la distribución tripartita. Con frecuencia queda el escenario sin personajes, y puede observarse, al final de la primera jornada (II, 255), una pequeña escena suelta, que parece poco a propósito para terminar un acto.

Entre más de 3.000 versos (3.078) de que consta la comedia, sólo hay 84 de romance, y, por cierto, con asonante en *u-a* (en el cual entra dos veces, quizá casualmente, la palabra *confusa*).

Llama la atención el predominio de los tipos métricos de la primera época, característicos de *El Trato de Argel*. Hay 872 versos largos (octavas, tercetos, versos sueltos) y 306 de estrofas, siendo los demás (55 %) casi enteramente de redondillas (1.712). Consta asimismo una combinación lírica de redondillas y quintillas alternadas (véase II, 318), ya empleada, entre otros,

por Cristóbal de Castillejo, en número de 90 versos. Todo ello es típico de la susodicha época. Las rimas, por su falta de variedad, recuerdan las de *El Trato* y *La Numancia* (véase, por ejemplo, la pág. 256, en que riman *disculpa*, *culpa* y *culpa*, en la misma octava, y *descargo*, *cargo* y *cargo* en la siguiente). Enfada el abuso de consonantes formados por el pretérito y el pronombre enclítico (*notólo*, *mirólo*, en la pág. 266; *vile*, *dile*, *tomóla*, *besóla*, en la 277; *conocile*, *seguile*, en la 285; *salióse*, *desparecióse*, en la 294; *solicitéla*, *habléla*, en la 314, etc.). Pasajes hay que guardan el eco de *La Galatea*, como el verso (298): “al triste, temeroso, amargo trance„, y el episodio del amor de Julia, con todas sus notas pasionales y su concepto del deseo amoroso (287).

Fácil era, por lo demás, el cambio de título. Cervantes hace sinónimos, algunas veces, *confusión* y *laberinto*, y aun, en el *Quixote*, emplea juntamente ambas palabras (I, 45): “viéndose el enemigo de la concordia y el émulo de la luz menospreciado y burlado, y el poco fruto que había granjeado de haberlos puesto a todos en tan *confuso laberinto*...„

Lógico es que el lector se pregunte qué razón pudo tener Cervantes para semejante mudanza de título. Parece probable que, como en *La Casa de los celos*, en *La Gran Sultana* y en *Los Baños de Argel*, no juzgó conveniente salir, “al cabo de tantos años como hacía que dormía en el silencio del olvido„, y “con todos

sus años a cuestas,, con comedias de otros tiempos. De hacerlo así, corría el riesgo de exponerse a las burlas de rivales y enemigos, que aprovecharían la oportunidad para menoscabar la fama literaria del autor. Faltaba, además, base de comparación, porque ni Cervantes había hecho imprimir, que sepamos, ninguna de sus comedias, ni tampoco habían sacado a luz las suyas los autores contemporáneos de su primera época dramática, salvo raras excepciones, como Juan de la Cueva (1583), que confirman la regla. El tomo de Virués, impreso en 1609, bastantes años después de la composición de las obras en él contenidas, deja transparentarse el anhelo del autor por dar a sus producciones cierto barniz *a lo moderno*. En cambio, las nuevas comedias que se imprimían, y especialmente las de Lope de Vega, mostraban bien a las claras, por la fluidez del verso y lo vibrante de la inspiración, su nacimiento en el siglo de oro de la literatura dramática.

No se avenía con el carácter cervantino arrojar al cesto lo que había escrito; y es harto improbable que dejase de aprovechar la primera ocasión que se le ofreciera para publicar lo que tenía arrinconado, ora fuese de su primera época, o ya de los días en que tornó a su antigua ociosidad. De todos modos, él procuró remozar sus comedias en cuanto le fué posible; y no era verisímil que ninguno de los escasos lectores de su obra se percatase de los cambios, sobre todo en el caso de *La Confusa*, estrenada hacia

treinta años. Aun suponiendo que hubiera vuelto a representarse, no era probable que ningún actor ni espectador se acordase del título de una comedia tan parecida a tantas otras, y maravillosa hubiera sido la retentiva del que tuviera presente que Dagoberto, Filiberto, Manfredo, Rosamira, Elvira, Porcia, etc., eran personajes de *La Confusa*. Ningún escritor contemporáneo la menciona; y, por otro lado, sólo las comedias nuevas interesaban al público, sin que pudiera sorprender, por supuesto, que un autor refundiese alguna de las antiguas.

En resumen, nada concluyente puede afirmarse sobre el particular; pero siempre queda en pie, a nuestro juicio, la probabilidad de que *El Laberinto de amor* sea *La Confusa*. Parece increíble que Cervantes dejase de darla a la imprenta (*).

* * *

Ch) Temas a lo divino.

Es lugar común, el de que las comedias de santos son, entre las clásicas, las que menos

(*) En la obra *Chefs-d'Oeuvre des Théâtres Étrangers*, etc., traduits en français (Paris, 1823), se lee, a la pág. 67 (*Notice sur Cervantes*, que precede a la versión de *La Numancia*): «De ces premiers ouvrages il ne nous reste que *La Numance*, que nous avons traduite; *Les Bains d'Argel*, qu'il publia depuis en 1615 avec quelques légers changements; *La Grand Sultane*, qui est aussi dans cette collection, et qui avait été d'abord jouée sous le titre de *La Gran turquesca*; et peut-être *La Confuse*, dont *Le Labyrinthe d'amour* semble, d'après son titre, être une seconde édition.» Interesan estas conclusiones, aunque se echa de ver que el crítico no pasó de los títulos, sin entrar en el análisis del contenido de las obras.

atraen al lector moderno. Sin embargo, si todas ellas tuvieran un primer acto tan excelente como el de *El Rufián dichoso*, poseeríamos otros tantos admirables cuadros de la vida de aquel tiempo. Es innegable, en efecto, que el primer acto de *El Rufián dichoso*, es de lo mejor que la pluma de Cervantes ha escrito, por su variado lenguaje, por su brio, por la incomparable pintura de los caracteres, por la naturalidad del diálogo, por el realismo del ambiente. Fué compuesto, sin duda, en momentos de genial inspiración. Lo que disminuye el mérito de los dos actos siguientes, no tanto es el asunto (poco adecuado, en verdad, para la escena), como el hecho de haber dormitado en ellos, hasta lo increíble, la inspiración aludida, puesto que carecen de originalidad y de arte, y el autor se cree obligado a recurrir a cada instante al algeato de las fuentes que utiliza, insistiendo en que "así se cuenta en su historia."

Parece constituir fuente única de esta comedia, el libro del Maestro Fr. Agustín Dávila Padilla, titulado: *Historia de la Fundación y Discurso de la Provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores. Por las vidas de sus Varones insignes y casos notables de Nueva España*. Terminóse la obra en 1592, y se publicó en Madrid el año 1596. Se infiere del Prólogo, que el autor no disfrutó de ningún impreso, sino que se valió únicamente de los papeles y de la tradición del mismo convento donde escribió la *Historia*. "Este libro — dice —

se escriuió en las Indias, y assi se habla en él como desde ellas. Començole fray Andrés de Moger, aura quarenta años; prosiguiolo fray Vincente de las Casas y fray Domingo de la Anunciacion; traduxolo luego en latin fray Tomas Castellar, hasta que, en el año 1589, me mandó el capítulo general de Mexico recoger todos los papeles y escriuir historia en romance, y fue menester aueriguase lo mas con originales viuos, por la cortedad con que se hallauan las cosas en los papeles; año de 92 la acabé,, etc.

¿Cuándo llegó a manos de Cervantes el libro del P. Dávila, y en qué época escribió aquél su comedia?

Hacia 1596, cuando salió a luz el libro de Dávila, la rueda de la fortuna había dado una vuelta poco favorable para Cervantes. Encontrábase éste en apurada situación económica, y no es extraño que pensase en volver a su antigua ociosidad, para reconquistar lauros y *ducados* en el arte dramático. No es improbable que se encontrase en Sevilla en 1596 (sabido es que allí fué encarcelado en 1597). Ahora bien: lícito es suponer que *El Rufián dichoso* (sobre todo en su primer acto) se inspiró en el ambiente de la *Babilonia* andaluza, y que aquella comedia fué escrita, merced al estímulo de la obra de Dávila, entre los años de 1596 a 1600. El héroe de la comedia había vivido en Sevilla, y las nuevas de Indias divulgábanse en esta ciudad antes que en otro lugar de España. La técnica y

la versificación, como luego veremos, parecen corresponder a un período que no es ciertamente el de la última década de la vida de Cervantes.

Alude éste repetidas veces a "la verdad de la historia", para justificar el argumento. Todos los lances de esta suerte *comprobados*, como la historia de doña Ana de Treviño (II, 66); el intercambio de obras con su correspondiente responsabilidad en la vida futura (81); la visión, en la celda, de "ninfas vestidas lascivamente", (70); y la aparición del demonio "con figura de oso", (89, 95) (*), se encuentran en la historia de Dávila (caps. XXVIII y XXV). Habla, además, éste del grande amor que Fr. Cristóbal de la Cruz tuvo a la devoción del Rosario (devoción que ya observaba en su época de rufián, según advierte Cervantes en la pág. 34), y le pinta muy devoto de las ánimas del Purgatorio (compárese Cervantes, pág. 29). Pueden leerse también otros rasgos semejantes en los capítulos XV, XXIII y XXIV de la obra del P. Dávila. Todo ello justifica la convicción de que Cervantes tomó por fundamento la referida obra, que él, con una interpretación infantil, aceptó en todas sus partes, demostrando tanta credulidad como mal gusto, al llevar a la escena semejante argumento. El primer acto hubiera constituido

(*) «En figura de feo mico» se aparece el demonio a cierto caballero mexicano, que, después de una vida desgarrada, muere impenitente, en los *Cuentos de varios y raros castigos* de un jesuita de principios del siglo XVII, publicados por C. G. Muratori en la *Revue Hispanique* (diciembre, 1915; pág. 360).

por sí solo un excelente entremés; pero luego todo es pálido y deslavazado, sin que baste a galvanizar el cuerpo muerto de la obra alguna que otra escena festiva, ni la introducción de personajes tan históricos como el Visitador don Tello de Sandoval.

Aunque se ha creído que *El Rufián dichoso* debe de pertenecer a la última época de su autor, entendemos que esta comedia puede muy bien ser de los postreros años del siglo XVI. Si el romance

“Del gran corral de los Olmos,, etc.

(II, 13),

transcrito por Cervantes, estuviese sacado de los *Romances de Germania* de Juan Hidalgo, que vieron la luz en Barcelona, el año 1609, la comedia sería posterior a esta fecha. Pero bien pudo ser que Cervantes lo recogiese de la tradición oral, en sus andanzas por Andalucía. Nada se infiere del diálogo entre la *Comedia* y la *Curiosidad*, que inicia la segunda jornada; son “figuras morales,, (muy propias de la vieja época cervantina). Pero es posible que Cervantes, al escribir esta escena, pensase en las licencias de la nueva comedia, e interpolase aquélla, al preparar la obra para la imprenta en 1614, disculpando con semejante autocritica su poco lógico proceder, si se tenía en cuenta su criterio respecto del arte dramático, expresado en el *Quixote* (I). De no ser así, no tendría explica-

ción la falta de enlace entre la primera jornada y las dos siguientes, que pertenecen a un género distinto.

No indica tampoco, la técnica de *El Rufián dichoso*, que Cervantes haya sacado gran provecho de la nueva forma del arte dramático en el siglo XVII. Los dos últimos actos se resuelven en meros episodios, en diarias ocurrencias de la vida del fraile, sin asomos de norma constructiva, y sin que demuestren el menor conocimiento del medio mejicano; mientras que son patentes, en la primera jornada, el supremo arte del autor y la influencia del medio sevillano.

La versificación ofrece bastante variedad, sobre todo en el primer acto. Hay 192 (6.7 %) versos de romance; pero sólo se encuentran en los dos primeros actos, siendo de notar que 104 de ellos figuran en el diálogo entre la Comedia y la Curiosidad, al principio de la segunda jornada, representando quizá, como hemos dicho, una adición tardía, y sin enlace con el resto de la pieza, para el cual sólo quedan 88 (3 %) de aquellos versos. Tal proporción, en un total de 2.850, es bien pequeña, pero muy significativa, puesto que equivale, si no nos engañamos, al tanto por ciento de romances que suele hallarse en las comedias de Lope de Vega escritas en la última década del siglo XVI. Esta escasez de versos de romance, y la total ausencia de ellos en la jornada última, corroboran nuestra sospecha de que esta comedia no

pertenece a la última década cervantina, y robustecen la posibilidad, ya apuntada, de que la obra fué escrita por los años 1596 a 1600, cuando Cervantes estaba en la capital andaluza. Figuran, además, en *El Rufián dichoso*, 690 versos largos (sueltos, octavas, tercetos y estrofas), y 1.931 entre redondillas (1.416) y quintillas (515) que constituyen el 68 % de los de toda la comedia. Parece considerable tal proporción, hasta para un *redondillista* tan empedernido como Cervantes, y este fenómeno no indica, por cierto, la influencia del siglo XVII, sino la del de Cueva y Virués.

Los versos de la primera jornada (en número de 1.211) son, en general, de notable espontaneidad; después, parece que el autor iba decayendo, conforme avanzaba, haciéndose cada vez más monótono e incoloro. La segunda jornada consta de 970 versos, y la tercera sólo de 668. Ambas pudieron ser escritas en cualquier convento de cualquier país, puesto que no es pericia en el arte dramático lo que revelan, sino piadosa credulidad.

* * *

D) *Temas que tratan "de costumbres populares y contemporáneas",.*

Pertenecen a este grupo, como sabemos, *La Entretenida* y *Pedro de Urdemalas*.

Dos elementos hay, de muy desigual valor,

en la trama de *La Entretenida*: uno, que puede considerarse como lo principal del argumento, de bien poco mérito, constituido por los amores de Antonio, Cardenio, Ambrosio, D. Silvestre de Almendárez y las dos Marcelas; otro, que representa las mejores escenas de la obra, y que más bien parece de entremés que no de comedia, integrado por los amores fregoniles de Cristina y de los rivales Ocaña, Torrente y Quiñones.

La pasión amorosa que Antonio, hermano de cierta Marcela, siente por *otra* Marcela que se parece mucho a la primera, es de lo más insustancial y absurdo que Cervantes pudo imaginar. Antonio gime y suspira, delante de su propia hermana, pensando en la otra Marcela (¡que no sale a escena en toda la obra!), dando lugar a que prorrumpe aquélla en exclamaciones como la siguiente, tan poco adecuadas al *decoro* teatral:

“¡Válame Dios! ¿Qué es aquesto?
¿Si es amor este de incesto?„

(III, 12.)

Como nadie trata de averiguar los hechos, y ambos hermanos siguen hablándose en enigmas (III, 11, línea 30 hasta 12, línea 21), claro está que el lector no los entiende tampoco. Aparecen luego dos enamorados más: Cardenio, que ama a Marcela (la hermana de Antonio) y finge ser un rico indiano, primo de ella, llamado D. Silvestre de Almendárez; y Ambrosio, que

está apasionado de la Marcela *invisible*, despertando los celos de Antonio. Todos estos personajes hacen el efecto de sombras, y se experimenta una verdadera satisfacción cada vez que salen a escena los del argumento secundario, es decir, los tipos fregoniles y populares, como el donoso lacayo Ocaña, el gracioso Torrente, el paje Quiñones, el escudero Muñoz y la fregona Cristina, que, si no es *ilustre* como la de la novela ejemplar, tiene propia vida y desempeña dignamente su papel de enamorar a la vez a tres galanes de su categoría. El entremés intercalado en el tercer acto (III, 87 y siguientes), tiene mucho donaire y está admirablemente escrito, haciendo que el lector se olvide de la insulsa historia de Marcela. Quizá la única escena del argumento principal, que llama la atención del espectador y verdaderamente le *entretiene*, es la de la llegada del primo auténtico; y aun es posible que, desempeñados los papeles por actores de talento, impresionasen al público los embustes de Cardenio, Torrente y Muñoz. El desenlace, donde no hay casamiento ninguno, constituye una suave y justificada crítica de los acostumbrados finales de comedia, en que todos los personajes, principales y secundarios, acababan por aceptar el yugo de Himeneo.

Dos naturales impulsos del genio cervantino luchan en *La Entretenida*: el ambicioso anhelo de idear *razonables* comedias en tres jornadas, sin poseer las condiciones de un gran autor

dramático, y la fresca inspiración que tan lozanas creaciones produjo en *Rinconete y Cortadillo*, en el primer acto de *El Rufián dichoso*, en los entremeses, y en algunas escenas de la misma *Entretenida* y de *Pedro de Urdemalas*. Esos dos impulsos, se hallan tan intimamente compenetrados en ciertas obras cervantinas, que no es posible separarlos sin menoscabar a los dos. En *La Entretenida*, por ejemplo, el tema del amante que se finge pariente recién llegado de las Indias, para conquistar el afecto de una dama, se halla también en otras comedias del siglo de oro y, sin duda, hubo de ser lugar común de las costumbres sociales y del teatro, aun en el siglo XVI; pero, ignorando las fechas de tales obras, en la mayor parte de los casos, es imposible determinar quién fué el primero que lo llevó a la escena. Posible es también que Cervantes, encantado de su comedia, en lo relativo al episodio de la rivalidad de Ocaña y Torrente, enamorados de Cristina, repitiese el cuadro en el entremés de *La Guarda cuidadosa*, donde asimismo hay otros dos amantes que se disputan la blanca mano de la fregona Cristinica. Como luego veremos, el entremés debe de ser del año 1611, y es probable que la comedia corresponda, por su parte, a los años 1604-1611, habiendo fundamento para sospechar, en vista de ciertos datos, que la fecha puede contraerse al período de 1606-1608.

Al final de la segunda jornada, figura un soneto *de cabo roto* (pág. 68). Poco debió de du-

rar la boga de este absurdo poético, pues, a pesar de nuestras pesquisas, los ejemplos que hemos encontrado pertenecen todos a un período bien corto. Usólo el desgraciado Alonso Alvarez de Soria en 1604, a propósito de *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega. También se leen versos de ese género en el *Quixote* (parte I; 1604?), en *La Pícaro Justina* (1604?), en la carta anónima a Diego de Astudillo (1606) (*), y en el entremés de *El Poeta* de Lope de Vega (1604?) (**), sin olvidar el discutido soneto, atribuido a Góngora (1605?) (***). Ahora bien: todas esas composiciones pertenecen a un período bastante corto: el de los años 1604 a 1606, en el cual fueron tal vez populares entre los poetas *churrulleros* (como decía el licenciado Vidriera); y no es probable que, pasada su época, pretendiese Cervantes resucitar un artificio de tan escaso valor estético. Un auditorio no acostumbrado a tales versos, no los hubiera entendido, y así habrían perdido la poca gracia que encerraban.

(*) Gallardo, Zarco y Sancho: *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, I, col. 1278.

(**) Este entremés, juntamente con una loa y un auto, constituye la *Fiesta III* en una colección de piezas de Lope de Vega que fueron escritas, o reunidas, en la misma época. Menéndez y Pelayo supone que la loa, cuyo recitante es un morillo, Amete, pudo ser sugerida por el recuerdo de cierto Amete, esclavo del contador Gaspar de Barrionuevo, que iba por «chochos y ave-llanas» a las tiendas con las hijas de Lope, en Sevilla, el año 1603. (Véanse: M. Menéndez y Pelayo: *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega*, edición Bonilla, I, 68; Madrid, 1919; La Barrera: *Biografía de Lope de Vega*, pág. 102; y el tomo XVIII, pág. 107 de las *Obras sueltas* de Lope, en la edición Sancha.)

(***) La Barrera: *Biografía de Lope de Vega*, pág. 137.

El baile cantado "Madre la mi madre,, que figura en el entremés (III, 88), se lee también en *El Celoso extremeño*, novela redactada, probablemente, a principios del siglo XVII, y donde Cervantes dice que aquel era "un cantar que entonces andaba muy valido en el pueblo,, (edición Bosarte, pág. 51). Nada más lógico que introducirlo al mismo tiempo en la comedia, para hacerla eco de la moda.

En el citado entremés se encuentra (III, 91 y siguientes) el episodio de la bota de vino, burla que también se halla en el *Quixote* (II, 21). Si ambos pasajes no fueron escritos simultáneamente, como podría haber ocurrido, no es aventurado suponer que Cervantes, según su costumbre, recogió en el *Quixote* algo de lo que ya tenía redactado para otros fines (como hizo con el lance de los dos famosos mojones, que aparece en *Los Alcaldes de Daganzo* y se halla repetido en la novela, II, 13). Nada se opone a que *La Entretenida*, y los primeros capítulos de la segunda parte del *Quixote* sean, aproximadamente, de la misma época (años 1605 a 1608). Cervantes era muy lento para componer sus producciones, y gustaba de introducir a la vez un mismo episodio en varias de ellas, como si, encantado de su mérito literario, no se resolviese a abandonarlo por completo. También se habla en *La Entretenida* (pág. 13) de la astrología judiciaria, en términos semejantes a los que se leen en el *Quixote* (II, 25); en el primer libro del *Persiles* (I, 18), que asimismo hubo de

ser escrito hacia 1608-1609, y (con alusión a profecías y adivinanzas muy creídas entonces) en el *Coloquio de los perros*, obras todas publicadas después, pero escritas por los mismos años.

Llama la atención que la comedia contenga nada menos que *seis* sonetos, forma poética muy rara en las demás obras dramáticas cervantinas, puesto que sólo figuran *dos* (repetidos en el *Quixote*, I) en *La Casa de los celos* (última jornada), *uno* en *La Gran Sultana*, y *uno* en *El Laberinto de amor*. Algo de culteranismo se puede echar de ver en aquellos seis (III, 14, 24, 50, 70, y hasta en 46 y 68); pero no lo bastante para considerar que fueron escritos muy entrado el siglo XVII. De todas suertes, sorprende que la mayor parte de los sonetos que Cervantes escribió, después de *La Galatea*, sean de principios de la XVII^a centuria. Tal acontece con los de la primera parte del *Quixote*, y quizá con los de *La Entretenida*. Muy contados son los que se hallan en la segunda parte del *Quixote* y en el *Persiles*; y, en cuanto a las novelas, sólo hay uno en *La Gitanilla de Madrid* y otro en *La Ilustre fregona*.

Una combinación métrica se halla en *La Entretenida* (págs. 57, 72 y 105), que consiste en la estrofa de 4 versos sueltos, 3 de 7 sílabas y el cuarto de 11. Figura también en *Los Baños de Argel* (págs. 236, 283 y 342), en *El Rufián dichoso* (pág. 106) y en *La Gran Sultana* (página 179).

En cuanto a los versos largos (versos sueltos, octavas, tercetos, además de las combinaciones que llamamos estrofas) hay en *La Entretenida* 567 (18.4 %), que representan un tanto por ciento muy semejante al de *El Gallardo español* (655), *Los Baños de Argel* (563), *El Rufián dichoso* (689) y *La Gran Sultana* (566), comedias que, según hemos indicado, parecen corresponder a los periodos en que Cervantes pudo volver a su antigua ociosidad. Sábese que, en 1592, pensaba escribir *seis comedias* para Rodrigo Osorio, y no es extraño, por tanto, que pusiera manos a la obra cuando dispuso del tiempo necesario, sin que sea preciso suponer que ello no aconteció hasta los últimos años de su vida.

Juzgamos compuestas, total o parcialmente, en la primera época: *El Trato de Argel*, *La Numancia*, *El Laberinto de amor* y *La Casa de los celos*. Ahora bien: todas estas comedias tienen un número bastante alto de versos largos: 1.856, *La Numancia*; 1.228 + 42 de estrofas, *El Trato*; 872 + 396 de estrofas, *El Laberinto*; y 692 + 356 de estrofas, *La Casa de los celos*; mientras que *Pedro de Urdemalas* (probablemente la última obra dramática cervantina) sólo llega a tener 206, con 132 de estrofas.

Respecto de versos de romance, figuran 460 (15 %) en *La Entretenida*, proporción que parece corresponder a la segunda década dramática de Lope de Vega, o sea a la primera del siglo XVII; sin que en esta materia pueda precisarse más, porque dista mucho de ser irrecu-

sable el criterio de los romances para la determinación de la época.

Pero *La Entretenida*, por su tema, pertenece ya al siglo de oro. Además del episodio del falso indiano, podrían señalarse otros elementos que se repiten en la comedia del siglo XVII, como la confusión de las dos Marcelas, artificio de bien poco fuste dramático. El lector recordará, sin duda, *El Parecido en la Corte*, de Agustín Moreto (donde la semejanza existe entre dos hombres).

* * *

El problema de las fuentes de *Pedro de Urdemalas*, es indudablemente el más intrincado de cuantos suscitan las comedias cervantinas. Creen algunos que puede darse en aquella obra el núcleo de una novela picaresca perdida, y vale la pena de estudiar el caso.

Ya era muy antiguo, en tiempo de Cervantes, el nombre de un personaje legendario y popular, llamado Pedro de Urdemalas. Con tal nombre se relacionaba, a causa de su propio sentido, una serie de burlas, enredos y tretas que, en algunas tradiciones, tendrían cierta significación moral y fueron luego denominadas *consejas*. Pronto forjó la fantasía del vulgo uno de esos tipos que son el alma de muchos cuentos populares en todos los tiempos y naciones, y a su nombre se unieron elementos del folk-lore universal. Pero ningún esfuerzo crítico ha llegado a demostrar, hasta ahora, que haya exis-

tido una *antigua y completa* narración asimilable a la categoría de novela picaresca, cuyo asunto fuese la vida y hechos de Pedro de Urdemalas. Obras como la comedia de Cervantes, o la novela de Salas Barbadillo, nada prueban en favor de tesis semejante. La misma antigüedad de la leyenda, expresada en sentencias o frases proverbiales, que todavía viven en la tradición oral del pueblo hispano, y aun en la de América española (*), demuestra su índole esencialmente folklórica. Y acontece que, donde tal tradición ha tomado más cuerpo, como en la comedia de Cervantes, en la de Montalbán, en la novela de Salas Barbadillo y hasta en el *Viage de Turquía*, de Cristóbal de Villalón (donde uno de los interlocutores se llama Pedro de Urdemalas, como pudiera llamarse de cualquier otro modo), las fechorías de Pedro de Urdemalas tienen todo el aspecto de ser invención de los autores, que no dan muestras de haber conocido ningún libro antiguo acerca de tal personaje, ni colección alguna definida de sus tretas. Arraigado en la tradición oral cualquier tipo creado por la imaginación del pueblo, sólo necesita, para entrar en los dominios del arte, que un genio literario se apodere de él. Si este genio no surge, el cuento no

(*) Véase Aurelio M. Espinosa: *Comparative Notes on New-Mexican and Mexican Spanish Folk-Tales* (en *The Journal of American Folk-Lore*; New York; April-June, 1914). Reproduce dos versiones (una de trece cuentos y otra de siete). Hay variantes: Urdemales, Urdimales, Urdimalas, Ordimales y Ordimalas. Añade el autor haber recogido tres versiones californianas, donde el personaje se llama Pedru Animales.

adquiere estado artístico; cambia de generación en generación, y nunca sale de la esfera folklórica. Así, las anécdotas estrafalarias, relacionadas en Alemania con el nombre del Barón de Münchhausen (personaje de fines del siglo XVIII), recibieron forma artística y definitiva, en un periodo de menos de cincuenta años, con el conocido libro de Immermann. Nada semejante ocurrió, que sepamos, con Pedro de Urdemalas.

En la teoría sobre la posible forma novelística de los cuentos de Pedro de Urdemalas, debió de influir bastante lo que se sabe de Lazarillo de Tormes. La existencia de ciertas tradiciones relativas a un mozo de ciego, que fueron aprovechadas en la famosa novelita anónima (cuya primera edición conocida es de 1554), no prueba que las referentes a Pedro de Urdemalas hayan pasado por una elaboración análoga. En el caso de *Lazarillo*, el autor recogió, sin duda, de la tradición, el núcleo de su obra, aprovechando, además, otros elementos folklóricos y dándoles unidad y forma literaria, de un modo ciertamente admirable; pero no hay datos para suponer que ocurriese otro tanto con Pedro de Urdemalas y que hayamos de conceder la hipótesis de una novela picaresca perdida.

Veamos ahora, en comprobación de lo dicho, el carácter de las alusiones literarias al mencionado personaje.

En cierta composición festiva, que lleva por título *Almoneda de Juan del Encina*, se cita,

entre los objetos que componían el ajuar de un pobre estudiante, "un libro de las consejas — del buen Pedro de Urdemalas„:

“Primeramente un *Tobias*,
e un *Caton* e un *Doctrinal*,
con un Arte manual
e un libro de cetrerías,
para cazar quien pudiere;
e unas nuevas Profecías
que dicen que en nuestros días
será lo que Dios quisiere;
e un libro de las Consejas
del buen Pedro de Urdemalas,
con sus verdades muy ralas
y sus hazañas bermejas...„

La índole de la cita no permite, como se ve, tomarla en serio (*). En los versos siguientes, continúa el tono festivo:

“e unos refranes de viejas
e un libro de sanar potros„ etc.

Lo más que se puede inferir de aquellas palabras, es que Pedro de Urdemalas era personaje de la tradición popular; y si tal *Libro de consejas* tuvo alguna realidad, sería en la fantasía del autor de los *Disparates*, que así se intitula también la *Almoneda* de Encina, el cual bien pudo pensar en un relato de las hazañas de Urdemalas.

(*) Menéndez y Pelayo compara este inventario con el *Petit Testament* de Villon. Recuérdense también la *Visita de los chistes* de Quevedo, y la «Nota de las cosas particulares que se hallaron en el anticuario de D. Juan Flores» (*apud* A. Paz y Mélla; *Sales españolas*; I, Madrid, 1890; pág. 445). En este inventario figura «una uña del girifalte mayor que mató don Quijote».

Lucas Fernández (1514) cita a Pedro de Urdemalas (pág. 156 de la edición académica de sus *Farsas y Eglogas*) en términos de comparación, y dando a entender únicamente que se trata de un personaje popular. En *La Lozana andaluza* (1528), Francisco Delicado menciona a Urdemalas como si éste fuese un burlador de mujeres, una especie de D. Juan Tenorio, y emplea, a modo de sustantivo, el vocablo *malurde* (págs. 114 y 192 de la edición de la *Colección de novelas picarescas*). Theophilo Braga, en sus *Contos tradicionaes do Povo portuguez* (tomo II, núm. 75, pág. 212), lo relaciona con cierto "Pedro de Malas-artes," (variante que nuevamente refleja el carácter folklórico del tipo), y recuerda el texto del *Cancioneiro portuguez da Vaticana* (edición Braga, núm. 1.132), donde Pero Mendez da Fonseca escribe:

"Chegou Payo de maas artes,
con seu cerame de Chartes,
e non leeu el nas partes
que chegasse a hun mez;
e do lunes ao martes
foy comendador d'Ocres.,

También Pedro Hurtado de la Vera, en su *Doleria del sueño del mundo* (Anvers, 1572; III, 2.^a), menciona a "Pedro de malas artes," (*). Cristóbal de Villalón, en su *Viage de Turquía*, hace de Pedro de Urde-malas uno de los interlocutores de su obra, siendo los otros Juan de

(*) Véase nuestra nota 117-2 en el tomo III de estas *Comedias y entremeses*.

Voto-a-Dios y Mátalas-callando. El Sr. Serrano y Sanz, editor del diálogo (*), hace notar que esta es “la primera obra donde figura como protagonista Pedro de Urdemalas, encarnación popular de la astucia y de la travesura„. Vicente Espinel, en su *Sátira contra las damas de Sevilla* (1578), escribe de cierta dama, que

“su mayor risa, y cuita más que gustosa,
era tratar de Pedro de Urdemalas
una conseja larga y enfadosa„.

Pero estas no son sino alusiones al personaje folklórico, cuyas burlerías eran proverbiales, y no significan la existencia de ningún libro sobre sus hechos.

Otro tanto se infiere de las alusiones que a Pedro de Urdemalas hacen los grandes dramaturgos, como Lope de Vega en *Santiago el Verde* (II, 22; simil de burlador), y Tirso de Molina en *La Villana de Vallecas* (III, 18), en *Don Gil de las Calzas Verdes* (II, 1) y en *La Huerta de Juan Fernández* (II, 4), etc., etc., donde Urdemalas representa el enredador o burlador. Correas, en su *Vocabulario de refranes*, escribe que “de Pedro de Urdemalas *andan cuentos por el vulgo*, de que hizo muchas tretas y burlas a sus amos y a otros„ (pág. 389); y Quevedo, en su *Visita de los chistes*, no permite dudar de que, para él, Pedro de Urdemalas era un tipo de folk-lore. “Yo quedé confuso — dice el gran

(*) En la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*; Madrid, 1905. Fué mencionado ya por Gallardo (*Ensayo*, I, núm. 592).

satírico —, cuando llegaron a mí Perico de los Palotes, y Pateta, Juan de las Calzas Blancas, Pedro-por-demás, el Bobo de Coria, Pedro de Urdemalas (así me dijeron que se llamaban), y dijeron: “no queremos tratar del agravio que se nos hace a nosotros en los cuentos y en conversaciones; que no se ha de hacer todo en un día„. Y Fernández-Guerra (D. Aureliano) comenta en nota (donde dice de la comedia cervantina, que es “poco menos que disparatada„): “Pedro de Urdemalas, personaje fabuloso, prototipo de malicias y ruindades, *fué inventado por el vulgo*, que le pinta único y solo para urdir o tramar en secreto y cautelosamente cualquier bellaquería„ (Obras de Quevedo, I, página 347) (*). Dos obras hay cuyos autores tuvieron quizá en cuenta la comedia cervantina, por lo menos en cuanto a la idea general del personaje: la novela de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo: *El Subtil cordobés Pedro de Urdemalas* (Madrid, 1620), cuyo título recuerda un pasaje de la obra de Cervantes (pág. 142, líneas 10 a 16); y la rarísima comedia de Juan Pérez de Montalbán: *Pedro de Urdemalas* (**).

(*) I. de Luna, en sus *Diálogos familiares* (Paris, 1619; diálogo IX), trae este pasaje:

•A. — Pedro: yo entiendo que soys vos aquel que llamauan de Vrde malas.

P. — Pues todo el mundo ojo alerta, que alguna tengo de vrdir en este camino. •

(**) Gracias a la fineza de nuestro colega el Profesor Milton A. Buchanan, hemos podido disfrutar del ejemplar que posee, y que, a nuestro juicio, debió de constituir la primera comedia de un tomo impreso en el siglo XVII. Véase también: *Modern Language Review*, 1914, pág. 551.

La novela de Salas Barbadillo tiene poca acción y escaso carácter picaresco; pero todo es invención del autor, y, los lances que describe, pueden aplicarse a cualquier pícaro que no sea el susodicho. Comienza con el relato de algunos disfraces y aventuras del personaje; y luego los amigos de Pedro, llamados “los académicos”, se reúnen en su casa de Valencia, para entretener el tiempo con cuentos y poesías. Al final va la comedia de *El Gallardo Escarramán*.

En cuanto a la de Pérez de Montalbán (que bien parece ser suya y no de Lope de Vega, a quien se atribuye otra del mismo título), intervienen en ella los siguientes personajes (cuyas aventuras muestran que el autor conocía la obra de Cervantes, y quizá la novela de Salas Barbadillo):

Adrián.

Lisarda, *dama*.

El Rey Francisco de Francia.

Laura y Turino, *villanos*.

Fulgencio (padre de Laura y de Tirreño).

Gerardo.

Duque de Guisa.

Duque Borbón.

El Almirante de Francia.

Fabricio.

El Conde Arnaldo.

Clara, *dama*.

[Tirreño].

Laura, aldeana, dotada de “agudeza notable,” y amiga de leer obras novelescas, se deja se-

ducir por Adrián, y viéndose luego abandonada por éste, determina vengarse del burlador (final del primer acto):

“Mas yo, para vengarme deste daño,
en forma de hombre iré a París, de suerte
que se estienda mi nombre en reino estraño.,,

Desde entonces, se llama Pedro de Urdemalas, y como tal adopta los siguientes disfraces: 1.º, de mozo de posada (“sale de villano, con polaynas, sayo y montera,,), enamorándose de él Clara, la hija del huésped, y huyendo ambos con el dinero del padre; 2.º, de bravo, “con capa y espada,,; pero, a pesar de sus valentías, es preso, juntamente con Clara, por ser “gente de mala traça,, (y aquí entra una parte secundaria del argumento: el amor del Rey por Lisarda, a quien también quiere Adrián); 3.º, de mozo de ciego; 4.º, “de esclavo, con sus yerros,, (y “un pregonero con un mercader,,); y 5.º, de “caballero muy galán,, que juega a la pelota con el Rey y con el de Guisa. Al confesar Laura que ella ha sido Pedro de Urdemalas, añade:

“Mil años ha que se canta
essa fábula en el mundo,,

y, volviéndose al Rey, dice:

“Señor, *su libro* fué causa;
entre muchos que ley
en mi tierna edad pasada,
vine a topar *el de Pedro (sic)*
y, aficionado a sus trampas,
di en andar en este nombre
por Francia, España y Italia.,,

Declara luego ser Laura, y se casa con Adrián (*).

Bien poco tiene que ver, en realidad, la comedia de Pérez de Montalbán con la de Cervantes; pero suena en aquélla el nombre de Malgesí, que también consta en la segunda (página 143). Lo interesante es la alusión a un "libro de Pedro de Urdemalas,, libro que, si no es una invención de Montalbán (para explicar la ocurrencia de Laura), puede ser el de Salas Barbadillo, cuya novela salió a luz cuando Montalbán tenía diez y ocho años.

En la comedia de Cervantes leemos que Pedro de Urdemalas, después de haber pasado por diez empleos o ocupaciones (pág. 139 y siguientes), fué "moço de labrador,, "asesor,, del alcalde (pág. 127), ciego fingido, gitano, ermitaño, falso estudiante y, finalmente, cómico. De todos estos oficios, sólo el de mozo de ciego (pág. 142) está sacado de la antigua tradición picaresca. Los demás parecen de la invención de Cervantes, cuya obra, a nuestro juicio, es de

(*) Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (I; Madrid, 1804; pág. 205), cita un romance, que refiere al año 1682, y en el cual se dice, hablando de comedias:

«Pues la de *Pedro Urdemalas*,
vergüenza me da el nombrarlo,
al ver poetas mauleros,
que de otros urden retazos.»

En la Biblioteca Municipal de Madrid hemos visto ejemplar de la comedia *Pedro de Urdemalas*, atribuida a José de Cañizares, e impresa en Madrid en 1750 (hay también, en la susodicha Biblioteca, un manuscrito del siglo XVIII con el mismo texto que la impresa). En algunos pormenores, parece imitación de la de Montalbán.

lo más original que salió de su pluma, y corresponde a sus últimos años (1610-1611).

Si algún día nos deparase la buena suerte ese misterioso *libro* de las tretas o burlas de Pedro de Urdemalas, podría estudiarse más íntimamente su relación con el folk-lore universal, que nos ofrece tipos tan semejantes al de aquél, como los del Barón de Münchhausen y Till Eulenspiegel. Por ahora, hemos de contentarnos con ver en él un personaje popular, vagamente aludido en la literatura.

Abusó Cervantes en esta comedia de sus dotes inventivas, y no supo relacionar debidamente los distintos episodios que la constituyen. El héroe está muy bien caracterizado, y es persona de carne y hueso. En cambio la parte de la trama donde aparecen los Reyes, con la pasión del Monarca por la hermosa gitana y los celos de la Reina, no satisface a la crítica menos severa. En conjunto, la obra tiene mucho movimiento, y hay gran variedad en la versificación, que muestra la plena influencia del estilo de Lope de Vega. Cuéntanse en la comedia más de 400 versos de romance, mientras que sólo figuran 206 versos largos con 132 de estrofas (resto del antiguo sistema). La abundancia de versos líricos, que llegan a formar el 76 ⁰/₁₀ del total (1.595 de quintillas y 836 de redondillas), contribuye a la rapidez de la acción. Admirable es el romance:

“Yo soy hijo de la piedra,
que padre no conocí...”

(III, 139.)

En él da Cervantes forma concreta y vida literaria al carácter folklórico de Pedro (como había hecho el novelador anónimo del siglo XVI con el tipo de Lazarillo), y ostenta (fenómeno hartó raro en sus obras dramáticas!) toda la gallardía de una legítima inspiración.

* * *

Resumiendo: nunca pudieron estas comedias cervantinas ser producto de una sola época, dadas la vida errante del autor y las interrupciones que hubo de sufrir su no muy fácil vena. No pretendemos, en modo alguno, haber logrado determinar exactamente sus fechas respectivas; pero nos parece evidente que el tomo de 1615 tiene su arraigo en tiempos más lejanos, o sea en la primera época dramática de Cervantes (1582-1587); que a tal época sucedió otra de actividad intermitente, en que Cervantes intentó cultivar de nuevo el teatro (desde 1597, y aun quizá desde 1592, fecha del contrato con Rodrigo Osorio, hasta la muerte del autor). Algo hay de la primera fórmula estética en *La Casa de los celos*, en *Los Baños de Argel* y en *El Laberinto de amor*; y parecen corresponder a la segunda época *El Rufián dichoso* (1597...), *La Gran Sultana* (refundida?) (1608...) y *El Gallardo español* (1606...). *La Entretenida* fué escrita, quizá, en Madrid, después del regreso de la Corte, hacia 1606-1608; y *Pedro de Urdemalas*, por los años 1610 a 1611.

Para conclusiones más amplias, sería necesario realizar un estudio comparativo de la fórmula dramática cervantina con la de Juan de la Cueva y con la de Lope de Vega. Algo hemos intentado en tal sentido, hasta donde lo permitía el corto espacio de una introducción. De todos modos, cualquier argumentación habrá de tener en cuenta el uso del verso largo, del romance y de las rimas tradicionales, como también los elementos dramáticos introducidos por Cueva y sus contemporáneos, y rectificados o rechazados luego por Lope de Vega en su *Arte Nuevo*.

V

Los entremeses cervantinos, tanto por sus temas, como por su brevedad y por su carácter, suministran menor número de datos que las comedias, para determinar sus fuentes o la fecha de su composición. En cambio es más fácil exponer el lugar que ocupan en la serie de obras de Cervantes, y ciertamente que ese lugar es harto más elevado que el de las comedias. Pero, por otra parte, la variedad de estilo, la multiplicidad de asuntos, la diversidad de fórmulas estéticas de estas obrillas, dificultan la fijación de su época o de su origen.

No es lógico suponer que todas ellas pertenezcan a la última época de la vida de su autor. Siendo éste, como lo fué, admirador y

aun principal heredero dramático de Lope de Rueda, debe suponerse que, al comenzar su carrera teatral, siguió los pasos del ingenioso sevillano. En *Los Baños de Argel* cita unas quintillas “del gran Lope de Rueda,, y es de notable significación este recuerdo de la juventud. Probable es, por consiguiente, que entre los ocho entremeses que acompañan a las comedias, en la edición de 1615, haya buena parte de la labor antigua como, sin duda, la hay en lo relativo a las segundas.

Quizá se ha dado excesiva importancia a la frase de Cervantes, en la *Adjunta al Parnaso* (publicada con el *Viage* en 1614), según la cual tenía aquél compuestas *seis* comedias, “con otros *seis* entremeses,, por julio de 1614. No es maravilla que, en vez de *seis*, vieran la luz *ocho* el año siguiente; ni Cervantes pudo pensar en adquirir compromiso alguno al fijar el número, ni le preocupó nunca la lógica en ocasiones como esta, ni hay para sorprenderse por el hecho de que se decidiera a publicar alguna o algunas de las obras que tenía arrinconadas y durmiendo “en el silencio del olvido,, bien por no querer que se malograsen, o para llenar mayor número de páginas. Muy de acuerdo está todo ello con el habitual proceder de Cervantes, que trabajaba despacio, cambiando a menudo de proyectos y utilizando con frecuencia escritos suyos de otras épocas.

Examinemos, en primer término, lo relativo a las fechas.

La Guarda cuidadosa ha de ser coetánea del 6 de mayo de 1611, o poco posterior a esta fecha, que es la de la cédula del sota-sacristán Pasillas, inserta al final del entremés (*).

El Vizcaíno fingido parece escrito por el año 1611, fecha de ciertas pragmáticas en él citadas (véase nuestro tomo IV, notas 83-22 y 90-13).

En cuanto a *El Juez de los divorcios*, hay en él ciertas alusiones, que parecen autobiográficas, y que pueden dar luz para determinar su época. Habla allí un pobre soldado (hidalgo y poeta, por añadidura) de que hubiera podido ser como el que "con vna comission, y aun començon, en el seno, sale por essa Puente Toledana raspahilando, a pesar de las malas mañas de la harona, y, a cabo de pocos dias, embia a su casa algun pernil de tozino y algunas varas de lienço crudo, en fin, de aquellas cosas que valen baratas en los lugares del distrito de su comision, y con esto sustenta su casa como el pecador mejor puede., (IV, 13). Siendo también Cervantes pobre, soldado, hidalgo y poeta, y habiendo desempeñado asimismo comisiones, no es difícil adivinar una melancólica alusión a lejanos tiempos en las frases transcritas. Y sigue diciendo el soldado del entremés: "Pero yo, que, ni tengo oficio, [ni beneficio], no se

(*) La escena séptima del acto II de *El Villano en su rincón*, de Lope de Vega (pág. 144, col. 1.^a, edición de la *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo II), se asemeja a la disputa entre los dos amantes de Cristinica. Cervantes pudo inspirarse en Lope, cuya comedia parece ser de 1611-1612. (Consúltese *La Dama boba*, edición R. Schevill, pág. 326.)

que hazerme, porque no ay señor que quiera servirse de mi, porque soy casado; assi que me será forçoso suplicar a vuessa merced, señor juez, *pues ya por pobres son tan enfadosos los hidalgos* (*), y mi muger lo pide, que nos diuida y aparte.” Aun en las palabras de la mujer puede verse una humorística alusión de Cervantes a su propia vida malograda, y tal vez a conflictos domésticos que le agobiaron: “¿Que ay que alegar contra lo que tengo dicho? Que no me days de comer a mi ni a vuestra criada; y monta que [no] son muchas, sino vna, y aun essa sietemesina, que no come por vn grillo.” Claro está que la interpretación no es segura; pero nos parece hallar, en el estilo y lenguaje del entremés, caracteres de la última época cervantina, y su prosa puede parangonarse con la de la parte II del *Quixote*, y con la del *Coloquio de los perros*. Como, además, el ambiente parece madrileño, podría suponerse que la obrita se escribió en esta capital, después de que la Corte regresó de Valladolid.

Muy probable es que *El Rufián viudo* sea contemporáneo de la primera jornada de *El Rufián dichoso*, que, como antes hemos advertido, debió de redactarse en Sevilla, a fines del siglo XVI. No es creíble que Cervantes se sintiese tan hondamente inspirado por el mismo asunto en dos épocas apartadas de su vida. El ambiente, el estilo, el vocabulario, los giros de una y otra obra, se parecen extraordinariamente, y aun a

(*) Compárese *Quixote*, II, 6 y 44.

veces coinciden por completo. Ciertos rasgos recuerdan las primeras producciones cervantinas, como se echa de ver en los siguientes versos:

“Del mar *mouible* la *inmouible* roca,,

(IV, 24-15),

“Mudar su *escuridad* en *luz clarissima*,,

(IV, 26-31).

La misma versificación del entremés, y especialmente los versos sueltos, acusan la fórmula poética de un período que no había sufrido aún la influencia de Lope de Vega. Si tuviésemos más pormenores acerca del personaje que lleva el nombre de Escarramán, y acerca del baile que así se denominó, la determinación de la fecha podría ser más concreta; pero lo único que cabe conjeturar es que se trata de un tipo del siglo XVI.

Ni por su lenguaje, ni por su técnica, podría ser del siglo XVII el entremés de *La Elección de los alcaldes de Daganzo*. Frases como “la luenga (*) se os deslizia,, (IV, 41), “por San Junco,, (41), “por San Pito,, (43), “han de entrar a dar solacio,, (52), etc., recuerdan el siglo XVI. Hasta el conocido modismo: “hombres de chapa,, (43), es mucho más corriente en el XVI, que en el XVII, a pesar de haber tenido

(*) Compárese con el *Arcipreste de Talavera* (parte II, capítulo 12, pág. 178 de la edición de los Bibliófilos Españoles): «Cómo es de mala luenga (la mujer)».

algún uso en este último. Respecto del cuento del "mojón y catavinos," (44), la versión del *Quixote* (II, 13) es, notoriamente, una ampliación de la sencilla forma que presenta en el entremés, el cual, por la naturalidad del diálogo, por el gracejo del habla, por la discreta sátira y por su burlesco final, mantiene estrecho parentesco con los inolvidables *pasos* del gran Lope de Rueda. Los versos sueltos recuerdan también la fórmula antigua. En conjunto, el entremés produce la impresión de algo *visto* por el autor, y bien puede corresponder al período de las andanzas cervantinas, por los años de 1587 a 1600, y quizá mejor al final de esta década, cuando Cervantes se oculta a nuestros ojos, y, en Esquivias o en otros lugares, observa y retrata con su peculiar donaire los rústicos tipos que tanto deleitan en sus obras.

En cuanto al *Retablo de las maravillas*, ya hemos tratado, en las notas 107-32 y 112-15, de las alusiones históricas que contiene. La frase: "no ay autor de comedias (en la Corte)... y perecen los hospitales," no tiene explicación plausible, sino referida a los años 1598-1600, en que se cerraron los teatros, lo cual provocó protestas de los cofrades de los hospitales, que perdían así sus rentas (*). Si esas fechas son acep-

(*) Luis Cabrera de Córdoba, en sus *Relaciones* (Madrid, 1857, pág. 5), escribe, con fecha 16 de enero de 1599: «Habiase proveído; a instancia de los hospitales, que se representasen comedias, *por la mucha necesidad que padecían los pobres*, sin el socorro que de esto les venía; pero el confesor de S. M. lo ha resistido de manera, que se ha mandado revocar la orden dada.»

tables, cabría entender que la inundación sevillana, a que se alude en el entremés, fué la ocurrida en 1597.

La mención de Roque Guinarde, en el entremés de *La Cueva de Salamanca* (pág. 129), es de gran interés para la fijación de la época en que la obra fué redactada, si tenemos en cuenta la costumbre cervantina de trasladar al escrito las impresiones del momento. Según demuestra el Sr. Soler y Terol (D. L. M.), en su *Perot Roca Guinarda* (Manresa, 1909), el temido bandolero catalán alcanzó el apogeo de su mala fama hacia 1610-1611. Es probable, por lo tanto, que a tales años corresponda el entremés (y poco posterior ha de ser, igualmente, el pasaje de la segunda parte del *Quixote*, en que sale el susodicho bandolero niarro). De la mención de los bailes (pág. 143), no se pueden inferir conclusiones de importancia. Sólo podemos sospechar que si el del Escarramán es, como creemos, del siglo XVI, el llamado *nuevo Escarramán*, puede ser de principios del XVII, época a la cual parecen pertenecer también los romances de Quevedo relativos a dicho personaje. Finalmente, el discurso, *a lo culto*, del sacristán (pág. 113), supone, por su estilo, bien entrado el siglo XVII.

Mucho hace cavilar el entremés de *El Viejo celoso*, si se recuerdan aquellas palabras que Cervantes escribió en el Prólogo de sus *Novelas*: "si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes

me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público.,; porque la verdad es que la tal obrecilla es de lo más libre y desenfadado que puede hallarse en la literatura de su tiempo, y tal contradicción implica con las transcritas frases, que no parece ser de la época en que éstas fueron redactadas, sino bastante anterior. El hecho de llamarse Cañizares el viejo celoso, y el de llevar el nombre de Carri-zales otro viejo *eiusdem farinae*, el de *El Celoso extremeño*, hace pensar que el entremés no sea sino una *Vorstudie*, es decir, un esbozo o ensayo preliminar de la famosa novela cervantina. Nada aumenta, por cierto, el entremés, el renombre ni el arte de su autor. Ni el tema es original, puesto que se encuentra en el folk-lore de casi todos los pueblos; ni el lenguaje ostenta la delicadeza habitual en Cervantes; ni deja de sorprender lo desgarrado y libérrimo del diálogo, cuyo artificio no lleva ventaja, a pesar de todo, al de los *fabliaux* de análogo tema. Al fin y a la postre, éstos se expresan con la sinceridad propia de su época, mientras que *El Viejo celoso* no cuadra con la noble producción del gran español.

* * *

No es muy satisfactorio, por lo tanto, lo que por ahora sabemos acerca de la cronología de los entremeses de Cervantes, ni quizá sea tam-

poco de mucha trascendencia el problema, puesto que no da lugar a nuevas averiguaciones acerca del desarrollo del estilo cervantino. El valor artístico de la prosa de Cervantes, lo ingenioso de su diálogo, su poder inventivo, sus admirables retratos de *almas* y de *cuerpos*, pueden apreciarse en sus grandes creaciones, de las que los entremeses son precioso, pero pequeño, complemento. Y no hay duda sino que siempre será grato conocer estas joyas de invención, de lenguaje y de estilo, donde el espíritu, eminentemente realista y español de Cervantes, ilumina con rápidos, pero potentes destellos, las donosas figuras de pleiteantes, malcasados, rufianes y valentones, pícaros y cofrades del hampa, rústicos maliciosos, rotos soldados, enamorados sacristanes, porfiados demandaderos, damas del trato libre, embaucadores taimados, barberos guitarristas, esposos crédulos y viejos ridículos, sazonando las descripciones con detalles de observación sagaz y con rasgos de intención profunda. Justamente dijo Macaulay, en uno de sus mejores ensayos, que para conocer la norma del arte de retratar (*portraiture*), será siempre necesario recurrir a Cervantes. Personajes hay, en estos entremeses, a cuyos retratos no llevan ventaja alguna los del *Quixote*.

Respecto de las fuentes, tanto *El Juez de los divorcios*, como *El Rufián viudo*, *La Elección de los alcaldes de Daganzo* y *El Vizcaíno fingido*, parecen ser de la propia invención de Cervan-

tes. *La Guarda cuidadosa*, como ya notamos, puede estar inspirada por Lope de Vega en lo relativo a la disputa de los amantes. En cuanto al *Retablo de las maravillas*, a *La Cueva de Salamanca* y a *El Viejo celoso*, pudieron resultar de lecturas cervantinas o del conocimiento de la tradición folklórica.

Por su mayor parte, se inspiran en la vida contemporánea del autor. Tuvo éste, sin duda, predecesores, y él cita con singular encomio a Lope de Rueda, siendo raro que no mencione a Gil Vicente, el mayor poeta de los que antes habían cultivado el "género chico," clásico. Tuvo también imitadores, aunque secundarios y escasos, porque la influencia de estos entremeses, que en su mayoría quedaron sin ser representados, dependió de la lectura de un libro no muy conocido, que no se reimprimió hasta 1749. Pero si en la comedia fueron bastantes los que le superaron, ninguno demostró, en su época, mayor maestría en el género del entremés.

Por lo que atañe a la versificación, ha de notarse que los dos entremeses escritos en verso, *El Rufián viudo* y *La Elección de los alcaldes de Daganzo*, pertenecen al estilo del siglo XVI, habiendo en el primero 339 versos sueltos, endecasílabos, y 315 en el segundo. Los romances que en ambas obras se encuentran, son cantados, reflejando en esto el gusto popular, que de seguro tenía rancio abolengo en la materia. Los versos que se leen en los demás entremeses,

son glosas y bailes cantados, con su correspondiente estribillo (como en *El Viejo celoso*), y no carecen de viveza y brío (*).

VI

Lope de Vega, en su *Arte Nuevo de hazer comedias*, formula, respecto del uso de las principales formas métricas, ciertas normas que sólo en parte parece haber seguido Cervantes;

“Las *décimas* son buenas para quejas;
el *soneto* está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los *romances*,
aunque en *octavas* lucen por extremo.
Son los *tercetos* para cosas graves,
y para las de amor las *redondillas*.”

Si Lope no menciona las *quintillas*, débese a que, desde el punto de vista de la nomenclatu-

(*) Consúltense sobre el teatro cervantino:

J. L. Klein: *Geschichte des Dramas*; Leipzig, 1871-1875; volumen IX.

A. F. von Schack: *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España*; traducción E. de Mier; Madrid, 1885-1887 tomo II.

Narciso Díaz de Escovar: *Apuntes escénicos cervantinos*; Madrid, 1905.

Manuel José García: *Estudio crítico acerca del entremés «El Vizcaíno fingido»*; Madrid, 1905.

J. Hazañas y la Rua: *Los Rufianes de Cervantes*; Sevilla, 1906.

E. Cotarelo y Mori: Introducción a la *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas* (en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, tomo XVII; Madrid, 1911).

A. Cotarelo y Valledor: *El Teatro de Cervantes*; Madrid, 1915.

A. Bonilla: *Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*; Madrid, 1916. — Idem id.: *Cervantes y su obra*; Madrid, 1916.

R. Schevill: *Cervantes*; New York, 1919.

ra, se confundían con las que hoy denominamos *redondillas* (según puede verse en el *Arte Poética*, de Díaz Rengifo), o a que su uso era análogo al de las últimas.

No hay décimas, propiamente dichas, entre los versos cervantinos. En cuanto a los sonetos, empléanse para quejas amorosas en *La Casa de los celos* (págs. 201 y 206), en *El Laberinto de amor* (264), y en *La Entretenida* (14 y 70); para súplica u oración en *La Gran Sultana* (140) y en *La Entretenida* (50); como parte de un discurso en *La Entretenida* (24), y, en sentido burlesco, en la misma comedia (46 y 69).

Hay relaciones, escritas en verso de romance, en *El Gallardo español* (21, 58, 90, 96 y 98; todos cortos); en *La Casa de los celos* (214; corto, y quizá una de las primeras tentativas cervantinas en el género); en *Los Baños de Argel* (322 y 324); en *El Rufián dichoso* (13; muy corto, y 70, que es, en parte, cantar); en *La Gran Sultana* (114, 143 y 193); en *El Laberinto de amor* (304); en *La Entretenida* (18; más bien diálogo que relación; 87 y 98), y en *Pedro de Urdemalas* (139 y 202).

En *La Numancia*, las octavas sirven para el diálogo y para la relación. En *El Trato de Argel*, para el monólogo (72) y para un coro (101). Empleadas en diálogos, no difieren, para tal objeto, de los tercetos.

Emplea Cervantes los tercetos, "para cosas graves,, en *El Trato de Argel*, en *La Numancia* y en *El Gallardo español* (19); para diálogo,

en *El Laberinto de amor* (269), y para otros fines, algunas veces festivos, en *La Gran Sultana* (111), en *La Casa de los celos* (167), en *El Rufián dichoso* (23 y 40) y en *Pedro de Urde-malas* (124).

Las redondillas, como las quintillas, no parecen tener, en Cervantes, un empleo determinado.

Respecto de la diéresis y la sinéresis, úsalas Cervantes con toda libertad, según la costumbre de su tiempo y las exigencias del verso. Citaremos los siguientes casos:

1.º Diéresis de dos vocales fuertes, cuando una de ellas se halla acentuada:

“Señor, dame licencia que te le || a,,

(I, 35, línea 13),

“Corrio de la popa a pro || a,,

(I, 59, 14),

“¿Bees unas aguilas fe || as que pelean?,,

(V, 138, 7).

2.º Diéresis de vocal débil, acentuada, con vocal fuerte:

“El vendido aduar, el para || yso,,

(I, 75, 31),

“Que o || y || en mis o || ydos tus querellas,,

(V, 122, 6),

“Pues eres de los mi || os, no te esquieves,,

(V, 146, 13).

3.º Diéresis de vocal débil con vocal fuerte acentuada:

“Los lindos de Meli || ona.”

(I, 59, 20.)

4.º Diéresis de dos vocales débiles:

“Oye, que siento ru || ido.”

(I, 255, 20.)

Análogos casos ocurren respecto de la sinéresis, de uso mucho más frecuente.

* * *

De intento hemos evitado separar, en la disposición tipográfica de las páginas, las distintas formas métricas. Aparte de las graves dificultades que tal separación hubiera engendrado, por lo que respecta a la falta de estética (dado lo reducido de la caja) y a la confusión posible con la distribución de papeles (no coincidente con la variación de los tipos de versos), tal procedimiento, explicable en la poesía lírica, destinada a la lectura, desnaturaliza la dramática, porque interrumpe la fluidez que debe existir en el recitado, destruyendo el *misterio* del verso, mediante una mecánica y vulgar división. Veamos ahora, en forma esquemática, cómo emplea Cervantes las distintas formas métricas en las *Comedias y entremeses*:

De las diez comedias, principian	{	3 con redondillas (<i>El Trato de Argel, El Gallardo español, La Entretenida</i>).
		3 con tercetos (<i>El Laberinto de amor, Los Baños de Argel, La Gran Sultana</i>).
		2 con octavas (<i>La Numancia, La Casa de los celos</i>).
		1 con quintillas (<i>Pedro de Urdemalas</i>).
		1 con versos sueltos (<i>El Rufián dichoso</i>).

Poco es lo que se infiere concluyentemente de los primeros versos; las comedias que disputamos por más antiguas comienzan, con la excepción de *El Trato de Argel*, con versos largos.

De las diez comedias, terminan	{	4 en redondillas (<i>La Casa de los celos, El Laberinto de amor, Los Baños de Argel, La Entretenida</i>).
		3 en versos sueltos (<i>El Rufián dichoso, La Gran Sultana, Pedro de Urdemalas</i>).
		2 en octavas (<i>El Trato de Argel, La Numancia</i>).
		1 en romance (<i>El Gallardo español</i>).

El final de *El Gallardo español* responde mejor al uso de Lope de Vega y de sus contemporáneos del siglo XVII; de las demás, no se puede inferir que Cervantes siguiese una regla o costumbre determinada.

COMEDIAS

A) EL TRATO DE ARGEL.

Jornada I.

Redondillas.....	284	17	20
Octavas.....	48	19	19
Tercetos.....	130	24	26
Redondillas.....	256	32	28
	718		

Jornada II.

Quintillas.....	100	36	12
Redondillas.....	392	49	15
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	102	53	5
Tercetos.....	91	56	17
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	16	57	4
Octavas.....	56	59	10
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	33	60	23
	790		

Jornada III.

Versos sueltos (de 11 sílabas).....	86 (*)	64	24
Tercetos.....	67	67	15

Versos sueltos (de 11 sílabas).....	110	71	31
Octavas.....	24	72	30
Redondillas.....	60	75	2
Tercetos.....	34	76	18
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	57	79	7

438

Jornada IV.

Estrofas de 6 versos (<i>liras</i>) con la rima <i>a b a b c c</i> (de 7, 11, 7, 7, 7, 11 sílabas).....	42	81	16
Quintillas.....	80	84	12
Tercetos.....	100	88	5
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	110	92	4
Octavas.....	104	96	29
Redondillas.....	72	99	11
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	20	100	13
Redondillas.....	20	101	3
Octavas.....	40	102	25

588

TOTAL DE VERSOS: 2.534.

(*) Sin contar las exclamaciones de los muchachos: «Don Juan no venir» etc.

B) LA NUMANCIA.

Jornada I.

Octavas	48	106	16
Redondillas	8	106	25
Octavas.....	480	125	32

536

Jornada II.

Octavas.....	144	131	22
Redondillas	108	135	4
Tercetos	118	140	26
Redondillas.....	32	141	28
Tercetos	22	142	31
Octavas	128	148	17
Redondillas.....	24	149	12

576

Jornada III.

Octavas.....	120	155	3
Tercetos	73	158	6

Redondillas.....	96	161	6
Octavas.....	56	163	16
Redondillas.....	116	167	8
Tercetos.....	58	169	17
Octavas.....	56	171	25
Redondillas.....	44	173	8
Octava.....	8	173	19

627

Jornada IV.

Octavas.....	56	176	13
Redondillas.....	140	181	10
Octavas.....	180 (*)	189	2
Redondillas.....	24	189	30
Octavas.....	44 (*)	191	31
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	74	195	8
Tercetos.....	103	199	17
Octavas.....	88	203	13

709

TOTAL DE VERSOS: 2.448.

(*) Faltan 4 versos.

C) EL GALLARDO ESPAÑOL.

Jornada I.

	Número de versos.	Hasta la página..	Línea.
Redondillas.....	100	19	4
Tercetos	46	21	4
Romance en a-o	80	23	22
Quintillas	340	35	11
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	123	40	22
Quintillas	405	54	29
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	4	55	4
	1.098		

Jornada II.

Quintillas	50	58	6
Romance en o-a	56	59	30
Quintillas	170	65	22
Octavas.....	88	68	31
Quintillas	205	75	25
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	24	76	24
Quintillas	20	77	14
Versos sueltos (de 11 sílabas con uno de 5 sílabas).....	20	78	14
Quintillas	110	82	16
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	23	83	19

Quintillas.....	10	83	31
Octavas.....	40	85	17
Tercetos.....	58	87	22
Quintillas.....	90	90	23
Romance en <i>a-a</i>	72	93	7
	1.036		

Jornada III.

Octavas.....	48	96	4
Romance en <i>e-a</i>	63 (*)	98	3
Redondillas.....	8	98	12
Romance en <i>i-e</i>	56	100	4
Redondillas.....	80	102	22
Octavas.....	88	106	7
Quintillas.....	130	110	24
Redondillas.....	312	122	24
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	43	124	30
Estrofas de 6 versos (<i>liras</i>) con la rima <i>a b a b c c</i> (de 11, 7, 11, 7, 11, 11 sílabas).....	48	126	25
Romance en <i>e-o</i>	124	131	4
	1.000		

TOTAL DE VERSOS: 3.134.

(*) Falta un verso.

Ch) LA CASA DE LOS CELOS.

Jornada I.

	Número de versos.	Hasta la página...	Línea.
Octavas.....	200	141	27
Estrofas de 6 versos (<i>liras</i>) con la rima <i>a b a b c c</i> (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas).....	138	146	31
Redondillas.....	144	151	31
Octavas.....	40	153	18
Redondillas.....	292	163	23
Estrofas de 6 versos con la rima <i>a b a b c c</i> (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas).....	84	166	32
	898		

Jornada II.

Tercetos (con un verso de 7 sílabas, y no termina bien; hay ade- más 20 versos de unas coplas cantadas).....	151 + 20	173	18
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	101	177	21
Estrofas de 13 versos con la rima <i>a b c a b c c d e e d f f</i> (de 7, 7, 11, 7, 11, 7, 7, 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas).....	52	179	16
Quintillas.....	255	188	27
Redondillas.....	160	195	8
Cantar (*).....	17	190-191	7
Octavas.....	40	196	23
Redondillas.....	44	198	13
Octavas.....	32	199	16

Redondillas 32 200 20

Jornada III.

Soneto.....	14	904	19
Redondillas.....	24		14
Cantar.....	20		4
Redondillas.....	63 (**)		5
Cantar.....	13		18
Redondillas.....	16		7
Soneto.....	14		23
Redondillas.....	56		17
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	45		9
Redondillas.....	124		21
Romance en <i>a-e</i>	80		6
Octavas.....	46 (***)		14
Redondillas.....	112		9
Un cuarteto (serventesio).....	4		13
Redondillas.....	20		2
Estrofas de 13 versos con la rima <i>a b c a b c c d e e d f f</i> (de 7, 7, 11, 7, 11, 7, 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas).....			
Redondillas.....	78		22
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	156		16
Octavas.....	5		21
Redondillas.....	32		24
	32		27

954

TOTAL DE VERSOS: 2.756.

(*) Intercalado entre las redondillas antes citadas. — (**) Falta un verso. — (***) Faltan dos versos.

D) LOS BAÑOS DE ARGEL.

Jornada I.

	Número de versos.	Hasta la página...	Línea.
Tercetos	22	236	25
Estrofas de 4 versos sueltos (de 7 y 11 sílabas)	16	237	14
Redondillas	16	238	4
Octavas	120	243	19
Estrofas de 13 versos con la rima <i>a b c c d e d f f</i> (de 7, 7, 11, 7, 7, 11, 7, 7, 11, 7, 11 sílabas)	52	245	12
Quintillas	350	258	8
Prosa	»	259	4
Quintillas	305	270	17
	881		

Jornada II.

Quintillas	335	282	30
Estrofas de 4 versos sueltos (de 7 y 11 sílabas, con interrupcio- nes, que no son versos, de los moritos), ...	80	286	8
Quintillas	85	289	15
Romance en <i>a-a</i>	26	290	13
Quintillas	5	»	18
Cantar	4	»	22
Quintillas	10	»	32

Cantar.....	12	291	13
Quintillas.....	275	301	8
Octavas.....	40	302	24
Quintillas.....	255	311	29
	1.127		

Jornada III.

Versos sueltos (de 11 sílabas).....	36	313	26
Redondillas.....	76	316	22
Quintillas.....	119 (*)	320	29
Redondillas.....	44	322	19
Romance en <i>e-o</i>	56	324	12
Romance en <i>i-o</i>	44	325	25
Redondillas.....	60	327	29
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	93	332	5
Quintillas.....	230	340	13
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	44	342	7
Estrofas de 4 versos sueltos (de 7 y 11 sílabas).....	60	344	17
Redondillas.....	124	349	4
Quintillas.....	10	349	17
Redondillas.....	76	352	19
	1.072		

TOTAL DE VERSOS: 3.080.

(*) Falta un verso.

E) EL RUFÍAN DICHOSO.

Jornada I.

	Número de versos.	Hasta la página...	Línea.
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	72	9	11
Octava	8	9	22
Quintillas	115	13	20
Romance en <i>i-a</i>	32	14	20
Quintillas	15	15	7
Redondillas	252	23	15
Tercetos	31	24	24
Quintillas	30	25	23
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	11	26	7
Cantar	30	27	7
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	54	29	26
Quintilla	5	30	3
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	46	31	31
Quintillas	20	32	22
Latín (prosa).....	»	32	28
Redondillas	224	40	26
Tercetos	13	41	14
Quintillas	35	42	23
Redondillas	8	43	2
Quintillas	40	44	11
Redondillas	164	50	5
Final (cabeza de villancico).....	3	50	11
	1.208		

Jornada II.

Romance en <i>a-e</i>	104	54	16
Quintillas	135	59	4
Tercetos.....	40	60	21
Quintillas	120	64	23
Redondillas	152	70	11
Romance en <i>o-a</i> (en parte cantar).....	56	72	11
Redondillas	152	78	1
Octavas	16	78	19
Redondillas	132	82	29
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	63	85	6
	970		

Jornada III.

Tercetos	88	89	6
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	49	91	8
Redondillas	260	100	13
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	40	102	3
Octavas.....	72	104	19
Redondillas	52	106	11
Estrofas de 4 versos sueltos (de 7 y 11 sílabas).....	40	107	23
Redondillas	20	108	16
Versos sueltos.....	47	110	25
	668		

TOTAL DE VERSOS: 2.846.

F) LA GRAN SULTANA.

Jornada I.

Tercetos.....	49	114	6
Quintillas.....	20	114	29
Romance en e-o.....	136	119	8
Quintillas.....	215	126	19
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	123	132	3
Quintillas.....	80	134	28
Redondillas.....	188	140	26
Soneto.....	14	141	13

825

Jornada II.

Redondillas.....	48	143	21
Romance en e-o.....	128	147	29
Octavas.....	96	151	31
Redondillas.....	624	173	4
Estrofas de 5 versos (<i>liras</i>) con la rima <i>a b a b b</i> (de 7, 11, 7, 7, 11 sílabas).....	15	173	25
Redondillas.....	140	178	20

1.051

Estrofas de 4 versos sueltos (de 7 y 11 sílabas)	92	182	3
Redondillas	116	185	27
Versos sueltos (de 11 sílabas)	96	190	20
Quintillas	70	193	5
Romance en e-o	104	196	13
Quintillas	10	196	23
Romance en e-o (cantar)	20	197	14
Cantar (glosa)	20	198	5
Quintillas	144 (*)	203	2
Versos sueltos (de 11 sílabas)	26	204	3
Quintillas	60	206	9
Redondillas	16	206	27
Quintillas	10	207	9
Romance en e-o	48	208	25
Redondillas	12	209	10
Romance en e-a	28	210	6
Quintillas	145	214	28
Versos sueltos (de 11 sílabas)	69	218	4
	1.086		

TOTAL DE VERSOS: 2.962.

(*) Falta un verso.

G) EL LABERINTO DE AMOR.

Jornada I.

	Número de versos.	Hasta la página...	Línea.
Tercetos	37	221	10
Octavas	208	229	8
Redondillas	172	234	31
Estrofas de 6 versos (<i>liras</i>) con la rima <i>a b a b c c</i> (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas)	24	235	27
Redondillas	76	238	17
Octavas	206 (*)	246	11
Estrofas de 6 versos (<i>liras</i>) con la rima <i>a b a b c c</i> (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas)	90	249	24
Redondillas	160	255	11
Octavas	32	256	24
	1.005		

Jornada II.

Redondillas	212	264	15
Soneto	14	265	2
Redondillas	116	268	30
Tercetos	205	277	2
Estrofas de 6 versos (<i>liras</i>) con la rima <i>a b a b c c</i> (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas)	102	280	16

Redondillas	92	283	27
Estrofas de 6 versos (<i>tiras</i>) con la rima <i>a b a b c c</i> (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas)	90	286	31
Redondillas	196	293	14
	1.027		

Jornada III.

Redondillas	112	298	3
Versos sueltos (de 11 sílabas)	40	299	18
Redondillas	140	304	28
Romance en <i>u-a</i>	84	307	16
Redondillas	292	318	11
Quintillas alternando con redondillas (estrofas de 9 versos)	90	321	11
Versos sueltos (de 11 sílabas)	80	325	26
Prosa	»	326	14
Octavas	64	328	29
Redondillas	144	333	25
	1.046		

TOTAL DE VERSOS: 3.078.

(*) Faltan 2 versos.

H) LA ENTRETENIDA.

Jornada I.

	Número de versos.	Hasta la página...	Línea.
Redondillas.....	244	14	6
Soneto.....	14	14	25
Redondillas.....	112	18	18
Romance en <i>a-e</i>	124	22	17
Redondillas.....	44	24	2
Soneto.....	14	24	21
Redondillas.....	24	25	13
Estrofa con la rima <i>a b c a b c d d</i> (de 11 y 7 sílabas).....	8	25	26
Redondillas.....	239 (*)	34	3
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	148	39	28
	971		

Jornada II.

Redondillas.....	24	40	28
Romancillo.....	68	43	3
Redondillas.....	104	46	26
1.er cuarteto de un soneto.....	4	46	32
Redondilla.....	4	47	4
2.º cuarteto.....	4	47	8
Redondilla.....	4	47	12
1.er terceto.....	3	47	16
Redondilla.....	4	47	20
2.º terceto (termina el soneto).....	3	47	23

Estrambote del soneto.....	3	47	26
Redondillas.....	72	50	8
Soneto con estrambote.....	17	50	27
Redondillas.....	184	57	9
Estrofas de 4 versos sueltos.....	60	59	8
Octavas.....	32	60	12
Quintillas.....	45	61	30
Redondillas.....	196	68	27
Soneto (de 10 sílabas cada verso y con cabo roto).....	14	69	12

845

Jornada III.

Soneto.....	14	70	18
Redondillas.....	44	72	6
Estrofas de 4 versos sueltos.....	183 (*)	78	21
Redondillas.....	152	83	29
Quintillas.....	20	84	18
Versos sueltos (de 11 sílabas).....	66	87	16
Romance en e-o (con un cantarcillo).....	233 (202 + 31)	95	14
Tercetos.....	22	96	11
Redondillas.....	52	98	22
Romance en i-a.....	66	101	5
Redondillas.....	140	105	29
Estrofas de 4 versos sueltos.....	48	107	20
Redondillas.....	224	115	18

1,264

TOTAL DE VERSOS: 3,080.

(*) Falta un verso.

I) PEDRO DE URDEMALAS.

Jornada I.

	Número de versos.	Hasta la página...	Línea.
Quintillas.....	150	122	32
Octavas.....	16	123	16
Redondillas	12	123	31
Tercetos	31	125	7
Quintillas	80	128	2
Versos sueltos (de 11 sílabas)	71	130	26
Octavas.....	15 (*)	131	17
Estrofas de 6 versos (<i>liras</i>) con la rima <i>a b a b c</i> (de 7, 11, 7, 11, 7, 11 sílabas)	60	133	17
Un pareado	2	133	20
Octavas.....	32	134	25
Quintillas	130	139	12
Romance en <i>i</i>	168	144	20
Versos sueltos (de 11 sílabas)	10	144	32
Quintillas	180	150	32
Romancillo en <i>o</i> (cantar).....	41	152	14
Quintillas	20	153	2
Versos sueltos (de 11 sílabas)	10	153	15
Cantarcillo	4	153	19
Romancillo (glosa).....	20	154	8
Quintillas	180	160	9
	1.232		

Jornada II.

Quintillas	85	164	3
Estrofas de 8 versos con la rima <i>a b a b a c c a</i> (de 8 sílabas, excepto el verso 6.º, de pie quebrado, que tiene 4 o 5)	32	165	8
Quintilla	5	166	13
Estrofas de 8 versos (como las precedentes)	40	178	21
Quintillas	340	192	8
Redondillas	392		16
	894		

Jornada III.

Quintillas	245	201	10
Redondillas	20	202	2
Romance en <i>o-a</i>	160	207	5
Redondillas	140	211	31
Quintillas	180	217	28
Redondillas	108	221	22
Cantarillo en <i>e</i>	16	222	11
Redondillas	164	227	27
Versos sueltos (de 11 sílabas)	21	228	23
	1.054		

TOTAL DE VERSOS: 3.180.

(*) Falta un verso.

ENTREMESES

A) EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS.

Redondillas (<i>glosa</i>)	Número de versos.	Hasta la página...	Línea.
	20	Final.	

B) EL RUFÍAN VIUDO.

Versos sueltos (de 11 sílabas)	326	36	6
Romance en <i>a</i>	4	36	12
Versos sueltos	13	36	31
Romance en <i>a</i>	56	39	4

C) LA ELECCIÓN DE LOS ALCALDES DE DAGANZO.

Versos sueltos (de 11 sílabas)	257	52	24
Romance en <i>a-o</i>	12	53	9
Versos sueltos	3	53	13
Romance en <i>a-o</i>	8	53	21
Versos sueltos	6	53	32
Romancillo en <i>o-e</i>	12	54	12
Versos sueltos	4	54	18
Cantar (baile)	4	54	22

Versos sueltos.....	2	54	25
Cantar.....	14	55	7
Versos sueltos.....	45	57	16

Ch) LA GUARDA CUIDADOSA.

Glosa (2 quintillas) (el verso glosado se repite).....	10 + 2	69
Canción.....	4	70
Octosílabos.....	2	78
Cantar en e-o (con estribillo).....	24 + 2	79

D) EL VIZCAÍNO FINGIDO.

Cantar en a-a.....	26	103
--------------------	----	-----

E) LA CUEVA DE SALAMANCA.

Canción.....	36	142, línea 17, hasta 143, línea 21.
--------------	----	-------------------------------------

F) EL VIEJO CELOSO.

Romancillo.....	4	147
Glosa.....	26	164, línea 6, hasta 165, línea 3.

RESUMEN DE LA VERSIFICACIÓN DE LAS COMEDIAS

	(1)					(2)		(3)	(4)	TOTAL
	Versos sueltos. (a)	Octa- vas.	Terce- tos.	Estro- fas.	Redondi- llas.	Quinti- llas.	Versos miscela- neos (canta- res etc.)			
<i>El Trato de Argel.</i>										
Número de versos...	534	272	422	42	1,084	180				2,534
Tanto por 100.....	21	10.7	16.6	1.6	42.7	7.1				
<i>La Numancia.</i>										
Número de versos. .	74	1,408	374		592					2,448
Tanto por 100.....	3	57.5	15.2		24.2					
<i>El Gallardo español.</i>										
Número de versos...	237	264	104	48	500	1,530			451 (b)	3,134
Tanto por 100....	7.5	8.4	3.3	1.5	16	48.8			14.4	
<i>La Casa de los celos.</i>										
Número de versos...	151	390 (c)	151	356	1,275 (b)	255	70	28 (d)	80	2,756
Tanto por 100.....	5.4	14.1	5.4	12.9	46.2	9.2	2.5	1	2.9	
<i>Los Baños de Argel.</i>										
Número de versos...	189	160	22	192	396	1,979 (b)	16		126	3,080
Tanto por 100	6.1	5.1	0.7	6.2	12.8	64.2	0.5		4	

l Rufián dichoso.

Número de versos...	382	96	172	40	1,416	515	33	192	2,846
Tanto por 100.....	13.4	3.3	6	1.4	49.7	18	1.1	6.7	

La Gran Sultana.

Número de versos...	314	96	49	107	1,144	754 (b)	20	464	2,962
Tanto por 100.....	10.5	3.2	1.6	3.6	38.6	25.4	0.6	15.6	

El Laberinto de amor.

Número de versos...	120	510 (c)	242	396	1,712	(f)		84	3,078
Tanto por 100.....	3.9	16.5	7.8	12.8	55.6			2.7	

La Entretenida.

Número de versos...	214	32	22	299	1,867 (b)	65	31	460	3,080
Tanto por 100.....	6.9	1	0.7	9.7	60.6	2.1	1	14.9	

Pedro de Urdemalas.

Número de versos...	112	63 (b)	31	132	836	1,595	6	405	3,180
Tanto por 100.....	3.5	1.9	1	4.1	26.2	50.1	0.2	12.7	

(1) Fórmula más típica de los años 1580 +.

(2) Formas de todos los períodos; en la fórmula de Lope disminuyen las quintillas.

(3) Formas de uso progresivamente más general (1885 +).

(4) Más típico desde 1590 en adelante.

(a) De 11 sílabas; a veces uno de 7; también hay pa-
reados consonantes, generalmente al final de la serie.

(b) Falta un verso.

(c) Faltan versos.

(d) Dos sonetos.

(e) Un soneto.

(f) 60 versos en quintillas, además de 40 en redondi-
llas, forman *estrofas* de 9 versos cada una.

(g) Con dos estrambotes; seis sonetos.

POESÍAS SUELTAS

INTRODUCCIÓN

La dificultad de reunir las poesías sueltas de Cervantes (deficientemente publicadas, en su mayor parte, y contenidas en raros libros, o en manuscritos poco accesibles), hace bastante penosa la tarea del editor. Por otro lado, si se exceptúan algunas, como la *Epístola* a Mateo Vázquez, o el soneto al túmulo de Felipe II, la mayoría de ellas dista mucho de acreditar la inspiración de la musa cervantina, y sólo merecen conservarse por el renombre de su autor.

Nada de particular tendría el hallazgo de otras composiciones de Cervantes, que probablemente se encontrarán sepultadas en archivos y bibliotecas de España o del extranjero. Ni sería extraño que algunas de ellas figurasen como anónimas en los Cancioneros, sin que fundadamente podamos atribuir las a su verdadero autor. Nosotros hemos cuidado de no incluir en esta colección, sino aquellas poesías cuya autenticidad esté en algún modo probada.

Indudable es que Cervantes no olvidó jamás a Garcilaso, y que influyeron en él notablemente sus contemporáneos de la segunda mitad del siglo XVI (Juan de la Cueva, Laynez, Figueroa, Padilla, etc), a quienes imita en la

técnica, en las rimas y hasta en los pensamientos.

Abundan en la poesía cervantina las frases hechas (recuérdense el “suelo hispano„, el “triste y bajo estado„, la “alta cumbre„, el “alto ingenio„, etc.), y son frecuentes los contrastes (“falta„ y “sobra„, “vida„ y “muerte„, “cielo„ y “tierra„, “paz„ y “guerra„, “invierno„ y “primavera„, etc.) Las imágenes, por lo general, son frías y rebuscadas (salvo alguna que otra de feliz ideación), y los conceptos, no muy profundos. Fáltanle soltura, fluidez, *dominio* del verso, en una palabra; y así debieron de reconocerlo sus contemporáneos, que nunca le alabaron resueltamente como poeta. Tuvo una idea elevadísima de la Poesía, y llegó a hacer de ella una especie de religión, diciendo que es “como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, *que son todas las otras ciencias*, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios„, (*Quixote*, II, 16). Pero no poseyó, evidentemente, las dotes necesarias para ocupar puesto elevado en el sacerdocio de un culto semejante.

SONETO A LA REINA ISABEL DE VALOIS (1).

*Soneto de Mig[uel] de Ceruantes a la reyna
D. Isabel 2.^a*

Serenissima reyna, en quien se halla	5
lo que Dios pudo dar a vn ser humano:	
amparo vniuersal del ser christiano,	
de quien la santa fama nunca calla:	
arma feliz, de cuya fina malla	
se viste el gran Phelippe soberano,	10
inclito rey del ancho suelo hyspano,	
a quien fortuna y mundo se avassalla:	
¿qual yngenio podria aventurarse	
a pregonar el bien que estás mostrando,	
si ya en diuino viesse conuertirse?	15
Que, en ser mortal, abra de acobardarse,	
y assi le va mejor sentir callando	
aquello que es difizil de dezirse.	

Consta la poesía en el ms. 373 [classement de 1860] de la Biblioteca Nacional de París, y su existencia fué por primera vez señalada en el *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais* de A. Morel-Fatio [París, 1892; núm. 602: *Recueil de poésies castillanes du XVI.^e et du XVII.^e siècle*; fol. 73 v.]. La 1.^a edición vió la luz en la *Revue Hispanique*, tomo VI, 1899, pág. 508.

(1) Tercera esposa de Felipe II. Fué hija de Enrique II de Francia y de Catalina de Médicis. Murió en 3 de octubre de 1568, a los veintidós de edad.

II

SONETO-EPITAFIO A LA REINA ISABEL DE VALOIS.

Epitaphio.

- 5 Aquí el valor de la española tierra;
 aquí la flor de la francesa gente;
 aquí quien concordo lo diferente,
 de oliua coronando aquella guerra (1);
 aquí, en pequeño espacio, veys se encierra
 nuestro claro luzero de occidente.
 10 Aquí yaze enterrada la ex[c]elente
 causa que nuestro bien todo destierra.
 ¡Mirad quien es el mundo y su pujança,
 y cómo, de la mas alegre vida,
 la muerte lleua siempre la victorial!
 15 Tambien mirad la bienauenturança
 que goza nuestra reyna esclarescida
 en el eterno reyno de la gloria.

Este soneto, y las tres composiciones que siguen, figuran en el libro: *Historia y relacion verdadera de la enfermedad, felicissimo transito, y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España Doña Isabel de Valoys, nuestra Señora... Compuesto y ordenado por el Maestro Iuan Lopez [de Hoyos], Cathedratico del Estudio desta villa de Madrid.* [Ma-

(1) Alusión a la paz de Chateaux-Cambrésis (1559), que puso término, por algún tiempo, a la guerra entre España y Francia, y una de cuyas consecuencias fué el matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois.

drid, Pierres Cosin, 1569], a los folios 145-146, 148-149 y 157-162.

Compuso López de Hoyos otras obras semejantes, como la *Relacion de la muerte y honras funebres del SS. Principe D. Carlos, hijo de la Magestad del Catholico Rey D. Philippe el segundo, nuestro señor* (Madrid, 1568); el *Real Apparato y sumptvoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) rescibio a la Serenissima reyna D. Ana de Austria, viniendo a ella nueuamente, despues de celebradas sus felicissimas bodas* (Madrid, 1572); el opúsculo *In commendationem et encomium parti triumphi funditus profligata, fortiter superata, ac penitus extincta potentissima classe Turcarum, ab inuictissimo foederis Christianorum Imperatore Ioanne Austr. clas-sis praefecto Max. R. C. Philip. II. fratre, Carol. V. Imp. filio: necnon in foeliciss. partum SS. Annae Austr. Philip. (¿Madrid, 1572?), y el In obitum Illvstrissimi ac Reverendiss. D. D. Didaci Spinosae S. E. R. P. Cardinalis... Epicedion* (Madrid, 1572), todas ellas de escasisimo valor literario.

Se le encargó de la cátedra de Gramática de la villa de Madrid, en 29 de enero de 1568. Era clérigo, y fué cura de San Andrés. Murió en Madrid el 28 de junio de 1583, siendo aún preceptor del Estudio. Véanse, acerca de López de Hoyos, a Navarrete: *Vida de Miguel de Cervantes*, págs. 264-268; a Pérez Pastor: *Documentos cervantinos*, II, 355-363, y a D. A. González Palencia: *El Testamento de Juan López de Hoyos (Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos; octubre a diciembre de 1920)*.

El transcrito *Epitaphio* (fol. 145 de la *Historia*) figura como de Cervantes en el Índice del libro de López de Hoyos, el cual escribe al fol. 148 v.:

"Estas quatro redondillas castellanas a la muerte de su Magestad, en las quales, como en ellas parece, se vsa de colores rethoricos, y en la vltima se habla con su Magestad, son, con vna elegia que aqui va, de Miguel de Ceruantes, nuestro charo y amado discipulo.,,

Claro está que, el llamar López de Hoyos a Miguel de Cervantes, "nuestro charo y amado discípulo", en un libro impreso en 1569, no quiere decir que Cervantes no hubiera estudiado bajo su dirección bastante antes de tal fecha.

III

COPLA REAL A LA MUERTE DE ISABEL DE VALOIS.

Redondilla castellana (1).

5

Quando dexaua la guerra
libre nuestro hispano suelo,
con vn repentino vuelo,
la mejor flor de la tierra
fue trasplantada en el cielo.

10

Y, al cortarla de su rama,
el mortifero accidente
fue tan oculto a la gente,
como el que no ve la llama
hasta que quemar se siente.

Consta en la citada *Historia y relación*, fols. 145 y 146, y figura como de Cervantes en el Índice.

(1) Así llama al conjunto de estas dos quintillas, el propio López de Hoyos. También Pedro de Padilla, en su *Thesoro de Varias Poesías* (Madrid, 1580; fol. 5 v.), denomina «discurso en redondillas» a una composición en quintillas. Díaz Rengifo, en su *Arte Poética*, dice que la «copla redondilla o quintilla», se compone «de cinco versos», y habla también de redondillas de 4 versos (*cuartillas o cuartetas*), de 6, de 7, de 8 y de 9. Denomina *copla real* a una composición que consta de dos redondillas de a 5 versos, las cuales pueden llevar o no unas mismas consonancias, «pero, de la manera que una vez se trabaren, se han de proseguir, hasta que se acabe el canto».

IV

COPLAS REALES A LA MUERTE DE ISABEL
DE VALOIS.

*Quatro redondillas castellanas, a la muerte de
su Magestad.* 5

Quando un estado dichoso
esperaua nuestra suerte,
bien como ladron famoso,
vino lo inuencible, muerte (1),
a robar nuestro reposo. 10

Y metio tanto la mano
aqueste fiero tyrano,
por orden del alto cielo,
que nos lleuó deste suelo
el valor del ser humano. 15

¡Quán amarga es tu memoria,
o dura y terrible faz!
Pero, en aquesta victoria,
si lleuaste nuestra paz,
fue para dalle mas gloria. 20

Y aunquel dolor nos desuela,
vna cosa nos consuela:
ver que al reyno soberano
a dado vn buelo temprano
nuestra muy chara Isabella. 25

(1) Podría también leerse: «la inuencible muerte».

Vna alma tan limpia y bella,
tan enemiga de engaños (1),
¿qué pudo merecer ella,
para que, en tan tiernos años,
5 dexasse el mundo de vella?

Diras, muerte, en quien se encierra
la causa de nuestra guerra,
para nuestro desconsuelo,
que, cosas que son del cielo,
10 no las merece la tierra.

Tanto de punto subiste
en el amor que mostraste,
que, ya que al cielo te fuiste,
en la tierra nos dexaste
15 las prendas que mas quesiste (2).

¡O Isabella Eugenia Clara,
Cathalina, a todos chara,
claros luzeros los dos!
¡No quiera y permita Dios
20 se os muestre fortuna auara!

Consta en la *Historia y relación*, fols. 148 y 149.

(1) El texto: *enganos*.

(2) Al margen del impreso: «La infanta doña Isabel, que es la mayor, nascio día de S. Clara, a 12 de Agosto, entre la 1 y las 2 de media noche de 1566 años. La infanta doña Cathalina, en la octaua de S. Francisco, 8 de octubre de 1567 años». Doña Isabel murió en 1633, y doña Catalina, en 1597, según Rodrigo Méndez de Silva (*Catálogo real y genealógico de España*; Madrid, 1656 fols. 144 y 145).

V

ELEGÍA AL CARDENAL ESPINOSA.

*La elegia que, en nombre de todo el estudio, el
sobredicho compuso. Dirigida al Illustrissimo y
Reuerendissimo Cardenal don Diego de Espi- 5
nosa, etc. En la qual, con bien elegante estylo,
se ponen cosas dignas de memoria.*

¿A quien yra mi doloroso canto,
o en cuya oreja sonara su acento,
que no deshaga el coraçon en llanto? 10

A ti, gran Cardenal, yo le presento,
pues vemos te ha cabido tanta parte
del hado secutiuo violento.

Aqui verás quel bien no tiene parte:
todo es dolor, tristeza y desconsuelo 15
lo que en mi triste canto se reparte.

¡Quien dixera, señor, que vn solo vuelo
de vna anima beata al alta cumbre
pusiera en confussion al baxo suelo!

Mas ¡ay! que yaze muerta nuestra lumbre; 20
el alma goza de perpetua gloria,
y el cuerpo de terrena pesadumbre.

No se passe, señor, de tu memoria
cómo en vn punto la inuincible muerte
lleua de nuestras vidas la victoria. 25

Al tiempo que esperaua nuestra suerte
poderse mejorar, la sancta mano
mostro por nuestro mal su furia fuerte.

Entristecio a la tierra su verano,
secó su parayso fresco y tierno,
el ornato anubló del ser christiano.

Boluio la primauera en frio inuierno,
5 troco en pesar su gusto y alegria,
tornó de arriba abaxo su gouierno.

Passose ya aquel ser que ser solia
a nuestra obscuridad claro luzero,
sosiego del antigua tyrania.

10 A mas andar el termino postrero
llegó, que diuidio con furia insana
del alma sancta el coraçon sinzero.

Quando ya nos venia la temprana
dulce fruta del arbol desseado,
15 vino sobre el la frigida mañana.

¿Quien detuuo el poder de Marte ayrado,
que no passasse mas el alto monte,
con prisiones de nieue aherrojado?

No pisará ya mas nuestro orizonte,
20 que a los campos Eliseos es lleuada,
sin ver la obscura varca de Charonte.

A ti, fiel pastor de la manada
Seguntina (1), es justo y te conuiene
aligerarnos carga tan pessada.

25 Mira el dolor que el gran Philippo tiene.
Alli tu discrecion muestre el alteza
que en tu diuino ingenio se contiene.

(1) Don Diego de Espinosa nació en 1502 y murió en 1572. Fue Presidente del Consejo de Castilla, Inquisidor general, Cardenal y Obispo de Sigüenza. Tomó posesión de este obispado, en 1 de septiembre de 1548. (Consúltase Fr. Toribio Minguela y Arnedo: *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus Obispos*; vol. II; Madrid, 1912; pág. 263 y siguientes.)

Bien se que le diras que, a la baxeza
de nuestra humanidad, es cosa cierta
no tener solo vn punto de firmeza.

Y que si yaze su esperança muerta,
y el dolor vida y alma le lastima, 5
que, a do la cierra, Dios abre otra puerta.

Mas ¿que consuelo aura, señor, que opprima
algun tanto sus lagrimas cansadas,
si vna prenda perdio de tanta estima?

Y mas si considera las amadas 10
prendas que le dexó en la dulce vida,
y con su amarga muerte lastimadas.

Alma bella, del cielo merescida:
¡mira qual queda el miserable suelo,
sin la luz de tu vista esclarecida! 15

Verás que en arbor verde no haze vuelo
el aue mas alegre, antes offresce
en su amoroso canto triste duelo.

Contino en graue llanto se anochece
el triste dia que te ymaginamos 20
con aquella virtud que no perece.

Mas deste ymaginar nos consolamos,
en ver que merescieron tus desseos
que gozes ya del bien que desseamos.

Aca nos quedarán por tus tropheos, 25
tu christiandad, valor, y gracia estraña,
de alma sancta, sanctissimos arreos.

De oy mas, la sola y afligida España,
quando mas sus clamores leuantare
al summo hazedor, y alta compañía, 30

quando mas por salud le importunare
al termino postrero que perezca,

y en el vltimo tranze se hallare,
solo podra pedirle, que le offrezca
otra paz, otro amparo, otra ventura,
quen obras y virtudes le parezca.

5 El vano confiar y la hermosura
¿de que nos sirue, si en pequeño instante
damos en manos de la sepultura?

Aquel firme esperar, sancto, y constante,
que concede a la fe su cierto assiento,
10 y a la querida hermana yr adelante,
a donde mora Dios, en su apossento
nos puede dar lugar dulce y sabroso,
libre de tempestad y humano viento.

Aqui, señor, el vltimo reposo
15 no puede perturbarse, ni la vida
temer mas otro tranze doloroso.

Aqui con nuevo (1) ser es conduzida,
entre las almas del inmenso choro,
nuestra Isabella, reyna esclarescida.

20 Con tal sinceridad guardó el dechoro
do al precepto diuino mas se aspira,
que meresce gozar de tal thesoro.

¡Ay muertel ¿contra quien, tu amarga yra
quesiste executar para templarme
25 con profundo dolor mi triste lyra?

Si nos cansays, señor, ya descucharme,
aun dare (2) de nuevo el roto hilo,
que la occasion es tal, que ha desforçarme.

Lagrimas pedire al corriente Nilo,
30 vn nuevo coraçon (y) al alto cielo,

(1) El texto: *nueno*.

(2) Así el texto; pero quizá deba leerse: «anudaré».

y a las mas tristes Musas triste estilo.

Dire que al duro mal, al graue duelo
que a España en braços de la muerte tiene,
no quiso Dios dexarle sin consuelo.

Dexole al gran Philippo, que sostiene, 5
qual firme bassa, al alto firmamento,
el bien o desventura que le viene.

De aquesto vos lleuays el vencimiento,
pues dexa en vuestros hombros el la carga
del cielo y de la tierra, y pensamiento. 10

La vida, que en la vuestra ansi se encarga,
muy bien puede viuir leda y segura,
pues de tanto cuydado se descarga.

Gozando como goza tal ventura
el gran señor del ancho suelo hispano, 15
su mal es menos, y nuestra desventura (1).

Si el animo real, si el soberano,
thesoro le robó en vn solo dia
la muerte ayrada con esquiua mano,
regalos son quel summo Dios embia 20
a aquel que ya le tiene aparejado
sublime assiento en lalta hiera[r]chia.

Quien goza quietud siempre en su estado,
y el efecto le acude a la esperança,
y a lo que quiere nada le es trocado, 25
arguyese que poca confiança
se puede tener del, que goze y vea
con claros ojos bienauenturança.

Quando mas fauorable el mundo sea,
quando nos ria el bien todo delante 30

(1) Sobra una sílaba.

y venga al coraçon lo que desea,
tienes de esperar que en vn instante
dara con ello la fortuna en tierra,
que no fue ni sera jamas constante.

5 Y aquel que no ha gustado de la guerra,
a do se aflige el cuerpo y la memoria,
paresce Dios del cielo le destierra.

Porque no se coronan en la gloria,
si no es los capitanes valerosos,
10 que lleuan de si mesmos la victoria.

Los amargos sospiros dolorosos,
las lagrimas si[n] cuento que ha vertido,
¿quien nos puede de su vista hazer dichosos? (1).

El perder a su hijo tan querido,
15 aquel mirarse, y verse qual se halla
de todo su plazer desposeydo,

¿que se puede dezir, sino batalla
a donde lemos visto siempre armado
con la paciencia, ques muy fina malla?

20 Del alto cielo ha sido consolado
concederle aca vuestra persona,
que mira por su honrra y por su estado.

De aqui saldra a gozar de vna corona
mas rica, mas preciosa, y muy mas clara
25 que la que ciñe al hijo de Latona.

Con el vuestra virtud, al mundo rara,
se tiene de estender de gente en gente,
sin poderlo estoruar fortuna auara.

Resonará el valor tan excelente (2)

(1) Sobra una sílaba. Probablemente deberá leerse «puede en su», en vez de «puede de su».

(2) El texto: *excelente*.

que os ziñe, cubre, ampara y os rodea,
de donde sale el sol hasta occidente.

Y alla en el alto alcazar do se planta (1)
en mil contentos nuestra reyna amada,
si puede dessear (2), solo dessea 5

que sea por mil siglos leuantada
vna grandeza, pues que se engrandeze
el valor de su prenda desseada.

Que [en] vuestro poderio se paresce
del catholico rey la summa alteza, 10
que desde vn polo al (3) otro resplandesce.

De oy mas dexe del llanto la fiera
el afligida España, leuantando
con verde lauro hornada la cabeça.

Que (4), mientras fuere el cielo mejorando 15
del soberano rey la larga vida,
no es bien que se consuma lamentando.

Y, en tanto que arriuare a la subida
de la inmortalidad vuestra alma pura,
no se entregue al dolor tan de corrida, 20

y mas quel graue rostro de hermosura,
por cuya ausencia viue sin consuelo,
goza de Dios en la celeste altura.

¡O trueco glorioso, o sancto zelo,
pues con gozar la tierra has merecido 25
tender tus passos por el alto cielo! (5).

(1) No rima el verso con «rodea», como debiera. Quizá haya de leerse «do pasea», en vez de «do se planta». En *El Trato de Argel* véase nuestra edición, tomo V, pág. 29), *rodea* va seguido del consonante *pasea*.

(2) El texto: *desscar*.

(3) El texto: *rl*.

(4) El texto: *que*.

(5) El texto: *cirio*

Con esto sesse el canto dolorido (1)
magnanimo señor, que, por mal diestro,
queda tan temeroso, y tan corrido,
quanto yo quedo, gran señor, por vuestro.

5 Consta en la citada *Historia y relación*, fols. 157-162.

VI

SONETO EN HONOR DE BARTHOLOMEO RUFFINO
DI CHIAMBERY.

*Soneto de Miguel de Cerbantes, gentil hombre
español, en loor del author.*

10

¡O quan claras señales haueis dado,
alto Bartholomeo de Rufino,
que de Parnaso y Menalo el camino
haueis dichosamente paseado!

15

Del siempre verde lauro coronado
sereis, si yo no soy mal adiuino,
si ya vuestra fortuna y cruel destino
os saca de tan triste y baxo estado.

20

Pues, libre de cadenas vuestra mano,
reposando el ingenio, al alta cumbre
os podeis leuantar seguramente,
oscureciendo al gran Liuius romano,
dando de vuestras obras tanta lumbre,
que bien merezca el lauro vuestra frente.

Véase nuestro comentario al núm. VII de estas Po-
sías.

(1) El texto: *doliorido*.

VII

SONETO EN ALABANZA DEL LIBRO DE BARTHOLOMEO RUFFINO DI CHIAMBERY.

Del mismo, en alabanza de la presente obra.

Si ansi como de nuestro mal se canta 5
 en esta verdadera, clara historia,
 se oyera de christianos la victoria,
 ¿qual fuera el fruto desta rica planta?

Ansi qual es, al cielo se leuanta,
y es digna de inmortal, larga memoria, 10
pues, libre de algun vicio y baxa escoria,
al alto ingenio admira, al baxo espanta.

Verdad, orden, estilo claro y llano,
qual a perfecto historiador conviene,
en esta breue summa está cifrado.

¡Felice yngenio! ¡Venturosa mano
que, entre pesados yerros apretado,
tal arte y tal virtud en si contiene!

Este soneto, y el anterior, figuraban en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Turín, que llevaba el siguiente título:

“Di Bartholomeo Ruffino di Chiamberry, in Sauoia, Dottore in l’ una e l’ altra legge, e Auditore in Tunisi di la Natione Italliana, di presente schiavo del Re d’ algerij — *Sopra la desolazione della Goletta e forte di Tunisi. Insieme la conquista fatta da Turchi de Regni*

di Fezza e di Marocco., [111 hojas en 4.º, de las cuales eran útiles 105, y nueve en blanco.]

Constaban en el libro dos dedicatorias: una "Al Altezza del Serenissimo e invittissimo Pherto. Emanvel, Duca di Sauoia., (D' Algierj, a 3 febraio 1577); y otra, "Al Illstrissimo Signor il Signor de Riuaiera, Gouernatore del Castello di Nizza., [donde solicita perdón el autor por las imperfecciones de su obra, "per esser scritta in lingua Italiana *a me non materna.*"].

El primero que reprodujo los dos sonetos cervantinos, fué J. E. Hartzenbusch, en el tomo IV, págs. 363 y 364, de su edición argamasillesca del *Quijote* [1863]. Allí dice, por cierto, que el manuscrito de Ruffino se hallaba en "la biblioteca de S. A. R. el Duque de Génova.,. Años después, en septiembre de 1888, Antonio Sánchez Moguel examinó el manuscrito en Turín [véase *La Ilustración Española y Americana* de 22 de enero de 1889, pág. 50, col. 2.^a]. Por desgracia, dicho manuscrito pereció en el incendio de 1904 [consúltese E. Mele: *Miguel de Cervantes y Antonio Veneziano*, en la *Revista de Archivos* de julio-agosto de 1913].

Lo poco que sabemos acerca de Ruffino, procede de la primera de las dos dedicatorias de su obra. Allí decía, entre otras cosas:

"Ho visto parte delle guerre di Francia doppo la presa di Bologna sopra mare, e di mano a mano le rouine della Picardia, la presa di Cales, la Rotta terribile che S. A. diede a Monsignor di Thermes, doue esso Sig.^r di Thermes rimane p[r]igione, e finalmente la memorabile battaglia di S.^o Quintino, doue S. A. riporto tanti trophei che per mezzo suo fu a Francia quella rouina. Per la pace generale tra Principi cristiani, riuoltomi alla toga, doppo che in Turino diedi principio, e in Padoa fine agli miei studj, piu curioso, passai in Affrica al expugnatione di Thunis, e iui restai auditore del terzo della felice memoria del Ill.^{mo} Sig.^r Paganano Doria e generalment di tutti gli Italiani. Per la innopinata rouina della Goletta e di Thunis, restai misero schiavo per esser priuo del tutto degli beni della

fortuna... riservato per altra disgratia mia in Algierj,
nel bagno di detto Re., (1).

Añadía, respecto del Sr. de Riuiara: "si era fatto mio
Mecenate e patrone benignio, hauendo scritto a S. A. in
fauore mio per liberarmj di queste miserie... mi coman-
da che io mandí a S. A. uno certo contexto della deso-
latione della Goletta e di Thunis.,

VIII

EPÍSTOLA A MATEO VÁZQUEZ (2).

*De Miguel de Ceruante, captiuo, a M. Vazquez,
mi Señor.*

Si el baxo son de la çampoña mia,
señor, a vuestro oydo no ha llegado (3)
en tiempo que sonar mejor deuia,
no ha sido por la falta de cuydado,

5

(1) Seguimos, con algunas rectificaciones, la descripción pu-
blicada por A. Sánchez Moguel, en su citado artículo de *La Ilus-
tración Española y Americana*.

(2) Nació hacia 1542, en Argel, adonde estuvo cautiva su ma-
dre, doña Isabel de Luchiano. Fué protegido por el canónigo seví-
llano Diego Vázquez de Alderete, y entró, en 1565, al servicio de
D. Diego de Espinosa, Presidente del Consejo de Castilla (a quien
Cervantes dirigió la *Elegia* que antes hemos transcrito). Muerto
Espinosa, pasó Mateo Vázquez, ordenado de sacerdote, al servi-
cio de Felipe II, que le nombró, en 1573, Secretario de Estado, y
le demostró siempre singular aprecio, preferencia que contrarió
mucho a Antonio Pérez y a la Princesa de Évoli, que llamaban a
Vázquez «arraez moro, venido de Argel». Murió en 5 de mayo
de 1591. (Véase J. Hazañas y la Rua: *Vázquez de Leca* [1573-1649];
Sevilla, 1918; págs. 3 y siguientes.)

(3) Reminiscencia de la *Égloga III* de Garcilaso:

«Aplica, pues, un rato los sentidos
al bajo son de mi zampoña ruda,
indina de llegar a tus oídos.»

(v. 41-43.)

sino por sobra del que me ha traydo
por estraños caminos desuiado.

Tambien, por no adquirirme de attreuido
el nombre odioso, la cansada mano
5 ha encubierto las faltas del sentido.

Mas ya que el valor vuestro sobrehumano,
de quien tiene notiçia todo el suelo,
la graçiosa altinez, el trato llano,
anichilan el miedo y el recelo
10 que ha tenido hasta aqui mi humilde pluma
de no quereros descubrir su buelo,
de vuestra alta bondad y virtud summa
dire lo menos, que lo mas no siento
quien de çerrarlo en verso se presuma.

15 Aquel que os mira en el subido assiento
do el humano fauor puede encumbrarse,
y que no cessa el fauorable viento,
y el se ve entre las ondas anegarse
del mar de la priuança, do procura,
20 o por fas o por nefas, leuantarse,
¿quien dubda que no dize: "La ventura
ha dado en leuantar este mancebo,
hasta ponerle en la mas alta altura:
ayer le vimos inesperto y nueuo
25 en las cosas que agora mide y trata
tan bien, que tengo embidia y las aprueuo?,"

Desta manera se congoxa y mata
el embidioso, que la gloria agena
le destruye, marchita y desbarata.

30 Pero aquel que, con mente mas serena,
contempla vuestro trato y vida honrrosa,
y el alma dentro, de virtudes llena,

no la inconstante rueda presurosa
de la falsa fortuna, suerte o hado,
signo, ventura, estrella ni otra cosa
dize ques causa que en el buen estado
que agora posseeis os aya puesto, 5
con esperança de mas alto grado;
mas solo el modo del viuir honesto,
la virtud escogida, que se muestra
en vuestras obras y apazible gesto,
esta dize, señor, que os da su diestra 10
y os tiene assido con sus fuertes laços,
y a mas y a mas subir siempre os adiestra.
¡O sanctos, o agradables dulces braços
de la sancta virtud, alma y diuina,
y sancto quien recibe sus abraços! 15
Quien con tal guía como vos camina,
¿de que se admira el çiego vulgo baxo,
si a la silla mas alta se auezina?
Y puesto que no ay cosa sin trabajo,
quien va sin la virtud, va por rodeo, 20
y el que la lleua, va por el attajo.
Si no me engaña la experiençia, creo
que se vee mucha gente, fatigada
de vn solo pensamiento y vn desseo.
Pretenden mas de dos llaue dorada; 25
muchos, vn mesmo cargo, y quien aspira
a la fidelidad de vna embaxada.
Cada qual, por si mesmo, al blanco tira
do assestan otros mill, y solo es vno
cuya saeta dio do fue la mira. 30
Y este quiça q'a nadie fue importuno,
ni a la soberbia puerta del priuado

se halló, despues de visperas, ayuno,
ni dio, ni tuuo a quien pedir prestado:
solo con la virtud se entretenia,
y en Dios y en ella estaua confiado.

5 Vos sois, señor, por quien dezir podria,
y lo digo y dire sin estar mudo,
que sola la virtud fue vuestra guia,
y que ella sola fue bastante y pudo
leuantaros al bien do estais agora,
10 priuado humilde, de ambicion desnudo.

¡Dichosa y felizissima la hora
donde tuuo el real conosçimiento
noticia del valor que anida y mora
en vuestro reposado entendimiento,

15 cuya fidelidad, cuyo secreto,
es de vuestras virtudes el cimiento!

Por la senda y camino mas perfeto
van vuestros pies, que es la que el medio tiene,
y la que alaba el seso mas discreto.

20 Quien por ella camina, vemos viene
a aquel dulce, suaue paradero,
que la felicidad en si contiene.

Yo, que el camino mas baxo y grosero
he caminado en fria noche oscura,
25 he dado en manos del atolladero,
y en la esquiua prision, amarga y dura,
adonde agora quedo, estoy llorando
mi corta, infelizissima ventura,

con quexas tierra y çielo importunando,
30 con suspiros el ayre escuresçiando,
con lagrimas el mar accrescentando.

Vida es esta, señor, do estoy muriendo,

entre barbara gente descreida
la mal lograda juuentud perdiendo.

No fue la causa aqui de mi venida,
andar vagando por el mundo acaso,
con la vergüença y la razon perdida. 5

Diez años ha que tiendo y mudo el passo (1)
en seruicio del gran Philipppo nuestro,
ya con descanso, ya cansado y lasso;

y, en el dichoso dia que, siniestro
tanto fue el hado a la enemiga armada, 10
quanto a la nuestra fauorable y diestro,

de temor y de esffuerço acompañada,
presente estuuu mi persona al hecho,
mas de sperança que de hierro armada.

Vi el formado esquadron roto y deshecho, 15
y de barbara gente y de christiana
roxo en mill partes de Neptuno el lecho;

la muerte ayrada, con su furia insana,
aqui y alli con priessa discurriendo,
mostrandose a quien tarda, a quien temprana; 20

el son confuso, el espantable estruendo,
los gestos de los tristes miserables
que entre el fuego y el agua iuan muriendo;

los profundos sospiros lamentables
que los heridos pechos despedian, 25
maldiziendo sus hados detestables.

Eloseles la sangre que tenian,
quando, en el son de la trompeta nuestra,
su daño y nuestra gloria conosçian.

Con alta voz, de vencedora muestra, 30

(1) O sea, desde 1567, si la *Epistola*, como veremos, fué escrita en 1577.

rompiendo el ayre claro, el son mostraua
ser vencedora la christiana diestra.

A esta dulce sazón, yo, triste, estaua
con la vna mano de la espada assida,
5 y sangre de la otra derramaua.

El pecho mio, de profunda herida
sentia llagado, y la siniestra mano
estaua por mill partes ya rompida.

Pero el contento fue tan soberano
10 q'a mi alma llegó, viendo vençido
el crudo pueblo infiel por el christiano,
que no echaua de ver si estaua herido,
aunque era tan mortal mi sentimiento,
que a veces me quitó todo el sentido.

Y en mi propia cabeça el escarmiento
15 no me pudo estoruar que, el segundo año (1),
no me pussiesse a discreción del viento;

y al barbaro, medroso, pueblo extraño,
vi recogido, triste, amedrentado,
20 y con causa temiendo de su daño;

y al reino tan antiguo y celebrado,
a do la hermosa Dido fue rendida
al querer del troyano desterrado,

tambien, vertiendo sangre aun la herida
25 mayor, con otras dos, quise hallarme (2),
por ver yr la morisma de vençida.

(1) En 1572, puesto que la batalla de Lepanto tuvo lugar el 7 de octubre de 1571. Cervantes tomó parte al año siguiente (1572) en las expediciones a Corfú y a Navarino.

(2) «Quise *ir* y hallarme», lee Hartzenbusch; pero en la edición de *La Epoca* se transcribe: «quise hallarme». No es raro en Cervantes el verbo *hallarse* en el sentido de *encontrarse en*, construido con la preposición *a*. Así escribe en el *Quixote*: «no dexeys de hallaros mañana a su entierro» (I, 12).

¡Dios sabe si quisiera allí quedarme
con los que allí quedaron esforçados,
y perderme con ellos, o ganarmel

Pero mis cortos, implacables hados,
en tan honrrrosa empresa no quisieron 5
que acabasse la vida y los cuydados,

y, al fin, por los cabellos me truxeron
a ser vençido por la valentia
de aquellos que despues no la tuuieron.

En la galera *Sol*, que escuresçia 10
mi ventura su luz, a pesar mio,
fue la perdida de otros y la mia (1).

Valor mostramos al principio y brio;
pero despues, con la esperiençia amarga,
conosçimos ser todo desuario. 15

Senti de ageno yugo la gran carga,
y en las manos sacrilegas malditas
dos años ha que mi dolor se alarga (2).

Bien se que mis maldades infinitas,
y la poca attriçion q'en mi se ençierra, 20
me tiene entre estos falsos ismaelitas.

Cuando llegué vençido, y vi la tierra (3),
tan nombrada en el mundo, q'en su seno
tantos piratas cubre, acoge y çierra,
no pude al llanto detener el freno, 25

(1) Cervantes y su hermano Rodrigo fueron cautivados, a bordo de la galera *Sol*, el 26 de septiembre de 1575.

(2) Según esto, la *Epístola a Mateo Vázquez* ha de suponerse escrita en 1577, dos años después de la fecha del cautiverio del autor.

(3) Desde aquí, hasta el final de la *Epístola*, coinciden los versos, aparte de algunas variantes, con otros de la jor. I de *El Tratado de Argel* (tomo V de nuestra edición, desde la pág. 22, línea 8.^a, hasta la pág. 24, línea 26).

que, a mi despecho, sin saber lo que era,
me vi el marchito rostro de agua lleno.

Offresçiose a mis ojos la ribera
y el monte donde el grande Carlos tuuo
5 leuantada en el ayre su vandera,
y el mar que tanto esfuerço no sostuuo,
pues, mouido de embidia de su gloria,
ayrado entonçes mas que nunca estuuo.

Estas cosas boluiendo en mi memoria,
10 las lagrimas truxeron a los ojos,
mouidas de desgraçia tan notoria.

Pero si el alto çielo en darme enojos
no está con mi ventura conjurado,
y aqui no lleua muerte mis despojos,
15 quando me vea en mas alegre estado,
si vuestra interçession, señor, me ayuda
a verme ante Philippo arrodillado,

mi lengua balbuziente y quasi muda
pienso mouer en la real presençia,
20 de adulaçion y de mentir desnuda (1),
diziendo: "Alto señor, cuya potençia
sugetas trae mill barbaras naçiones
al desabrido yugo de obediencia:

„a quien los negros indios, con sus dones,
25 reconosçen honesto vassallage,
trayendo el oro aca de sus rincones:

„despierte en tu real pecho el gran corage,
la gran soberbia con que una vicoca
aspira de contino a hazerte ultrage.

30 „La gente es mucha, mas su fuerça es poca,

(1) Léese también este verso en el *Viage del Parnaso* (capítulo III, al final).

desnuda, mal armada, que no tiene
en su defensa fuerte, muro o roca.

„Cada vno mira si tu armada viene,
para dar a sus pies el cargo y cura
de conseruar la vida que sostiene.

5

„Del amarga prision, triste y oscura,
adonde mueren veinte mill christianos,
tienes la llaue de su cerradura.

„Todos, qual yo, de alla puestas las manos,
las rodillas por tierra, solloçando,
cercados de tormentos inhumanos,

10

„valeroso señor, te estan rogando
bueluas los ojos de misericordia
a los suyos, que estan siempre llorando;

„y, pues te dexa agora la discordia
que hasta aqui te ha oprimido y fatigado,
y gozas de paçifica concordia (1),

15

„haz, ¡o buen rey! que sea por ti acabado
lo que con tanta audaçia y valor tanto
fue por tu amado padre començado.

20

„Solo el pensar que vas, pondra vn espanto
en la enemiga gente, que adeuino
ya desde aqui su perdida y quebranto.

¿Quien dubda que el real pecho begnino
no se muestre, escuchando la tristeza
en que estan estos miseros contino?

25

Bien paresce que nuestro la flaqueza
de mi tan torpe ingenio, que pretende
hablar tan baxo ante tan alta alteza;

(1) «Y amor en darte sigue la concordia», dice el verso correspondiente de *El Trato de Argel*. Ya hicimos notar (V, pág. 217), que la concordia aludida puede ser el «Edicto perpetuo», que confirmó la paz de Gante en 17 de febrero de 1577.

pero el justo desseo la defiende.
Mas a todo silencio poner quiero,
que temo que mi pluma ya os offende,
y al trabajo me llaman donde muero.

Vanos han sido nuestros esfuerzos para dar con el original de esta *Epístola*. Hallóse en el archivo del conde de Altamira, el año 1863, en un legajo que contenía, además, bajo el rótulo "Diversos, de curiosidad,,", varios escritos de Lope de Vega (entre ellos la comedia autógrafa *El Primer Benavides* ?), las cuentas del Gran Capitán y una Biblia en vitela. La primera edición se publicó en *La Época* de 23 de abril de 1863 (plana tercera, col. 2.^a), "conservando, hasta donde lo permiten los actuales tipos de imprenta, la ortografía del original,,. Luego se imprimió también en el *Boletín bibliográfico español* de Dionisio Hidalgo (núm. 9, de 1 de mayo de 1863); en *El Museo Universal* de 3 de mayo de 1863 (pág. 142); en la edición argamasillesca del *Quixote*, dirigida por J. E. Hartzenbusch (vol. IV; página 357 y siguientes; Argamasilla, 1863); en la *Vida de Cervantes* de Jerónimo Morán (Madrid, 1863; página 59 y siguientes); en la revista *La Abeja* (Barcelona, 1864; tomo III, pág. 150 y siguientes); en la edición de las *Obras* de Cervantes, impresa por Rivadeneira (tomo VIII; pág. 449 y siguientes; Madrid, 1864), y en Madrid, 1905, por E. Cotarelo. Hay una admirable versión inglesa, por James Gibson, con el texto castellano, en el tomo *Journey to Parnassus*, impreso en Londres el año 1883. También hay una traducción al francés, en prosa, de la *Epístola*, en el libro de J. M. Guardia: *Le Voyage du Parnasse ... traduit en français pour la première fois*, etc. Paris, 1864. Nosotros tomamos por base las ediciones de *La Época*, de Hartzenbusch, y de Jerónimo Morán, que procuran conservar la ortografía del manuscrito. Las demás, carecen de valor científico.

No puede negarse que encierra cierto misterio todo

lo relativo a esta *Epístola*. Ninguno de los que la imprimieron en 1863 describe el manuscrito. Hartzenbusch se limita a decir que “es *copia* de buena letra”, sin afirmar nada respecto de la fecha probable de semejante copia. También es raro, a pesar de la actual dispersión del archivo de Altamira, que tan celebrado documento sea hoy “de ignorado paradero”.

El compositor español Emilio (Juan Pascual) Arrieta (1823-1894) puso en música la *Epístola a Mateo Vázquez*.

IX

OCTAVAS A ANTONIO VENEZIANO.

Al señor Antonio Veneziani:

Señor mio:

Prometo a v. md., como christiano, que son	5
tantas las imaginaciones que me fatigan, que	
no me an dexado cumplir como queria estos	
versos que a v. md. embio, en señal del buen	
ánimo que tengo de seruirle, pues el me a mo-	
uuido a mostrar tan presto las faltas de mi inge-	10
nio, confiado en que el subido de v. md. recibi-	
ra la disculpa que doy, y me animará a que, en	
tiempo de mas sosiego, no me oluide de cele-	
brar como pudiere el cielo que a v. md. tiene	
tan sin contento en esta tierra, de la qual Dios	15
nos saque y a v. md. llegue (1) a aquella donde	

(1) Tal vez: «lleue».

su Celia viue. En Argel, los seis de nouiembre 1579.

De v. md. verdadero amigo y seruidor,

MIGUEL DE CERBANTES.

5 Si el lazo, el fuego, el dardo, el puro yelo
que os tiene, abrasa, hiere y pone fria
vuestra alma, trahe su origen desde el cielo,
ya que os aprieta, enciende, mata, enfria,
¿que nudo, llama, llaga, nieue o zelo,
10 ciñe, arde, traspasa o yela oy dia,
con tan alta ocasion como aqui mostro,
un tierno pecho, Antonio, como el vuestro? (1).

El cielo, que el ingenio vuestro mira,
en cosas que son dél quiso emplearos,
15 y, segun lo que hazeis, vemos que aspira
por Celia al cielo empireo leuantaros;
poneis en tal objecto vuestra mira,
que dais materia al mundo de embidiaros:
¡dichoso el desdichado a quien se tiene
20 embidias de las ansias que sostiene!

En los conceptos que la pluma vuestra
de la alma en el papel a trasladado,
nos dais, no solo indicio, pero muestra
de que estais en el cielo sepultado,

(1) Recuérdense las octavas con que comienza el lib. I de *La Galatea*, donde también se habla del fuego que enciende, del lazo que aprieta, y de la flecha rigurosa.

y alli os tiene de amor la fuerte diestra
viuo en la muerte, a vida reseruado,
que no puede morir quien no es del suelo,
teniendo el alma en Celia, que es un cielo.

Solo me admira el ver que aquel diuino 5
cielo de Celia encierre vn viuo infierno,
y que la fuerza de su fuerza y sino
os tenga en pena y llanto sempiterno.
Al cielo encaminais vuestro camino;
mas, segun vuestra suerte, yo dicierno 10
que al cielo sube el alma y se apresura,
y en el suelo se queda la ventura.

Si con benino y fauorable aspecto
a alguno mira el cielo aca en la tierra,
obra ascondidamente un bien perfeto, 15
en el que qualquier mal de si destierra:
mas si los ojos pone en el objeto
airados, le consume en llanto y guerra,
ansi como a vos haze vuestro cielo:
ya os da guerra, ya paz, y fuego y yelo. 20

No se ve el cielo en claridad serena
de tantas luzes claro y allumbrado,
quantas con rica haueis y fertil vena
el vuestro de virtudes adornado;
ni ay tantos granos de menuda arena 25
en el desierto libico apartado,
quantos loores creo que mereçe
el cielo que os abaxa y engrandeçe.

En Scithia ardeis, sentis en Libia frio,
contraria operacion y nunca vista;
flaqueza al bien mostrais, al daño brio;
mas que un linçe mirais, sin tener vista;
5 mostrais con discrecion un desuario,
que el alma prende, a la raçon conquista,
y esta contrariedad naçe de aquella
que es vuestro cielo, vuestro sol y estrella.

Si fuera un chaos, una materia unida
10 sin forma vuestro cielo, no espantara
de que del alma vuestra entristecida
las continuas querellas no escuchara;
pero, estando ya en partes esparçida,
que un fondo forman de virtud tan rara,
15 es marauilla tenga los oydos
sordos a vuestros tristes alaridos.

Si es licito rogar por el amigo
que en estado se halla peligroso,
yo, como vuestro, desde aqui me obligo
20 de no mostrarme en esto perezoso;
mas, si me e de oponer a lo que digo,
y conduzirlo a término dichoso,
no me deis la ventura, que es muy poca,
mas las palabras si de vuestra boca.

25 Dire: "Celia gentil, en cuya mano
está la muerte y vida y pena y gloria
de un misero captiuo que, temprano
ni aun tarde, no saldras de su memoria:

buelue el hermoso rostro, blando, humano,
a mirar de quien lleuas la victoria;
verás el cuerpo en dura carçel triste
del alma que primero tu rendiste.

„Y pues un pecho en la virtud constante 5
se mueue en casos de onrra y muestra ayrado,
mueuale al tuyo el ver que de delante
te an un firme amador arrebatado;
y, si quiere pasar mas adelante
y hazer un hecho heroico y estremado, 10
rescata alla su alma con querella,
que el cuerpo, que está aca, se yra tras ella.

„El cuerpo aca y el alma alla captiua
tiene el misero amante que padeçe
por ti, Celia hermosa, en quien se auia 15
la luz que al cielo alumbra y esclareçe;
mira que el ser ingrata, cruda, esquiuva,
mal con tanta beldad se compadeçe:
muestrate agradecida y amorosa
al que te tiene por su cielo y diosa.,, 20

La carta y las mediocres octavas que preceden, figuran en un cancionero, titulado *Celia*, compuesto por Antonio Veneziano, compañero de cautiverio de Cervantes y “el primero — según él dice — que se decidió a dar a luz canciones sicilianas,.. Nació Veneziano en Monreal, el 7 de enero de 1543, y murió el 19 de agosto de 1593, en el incendio de la fortaleza de Castellammare (Palermo). En 25 de abril de 1579 salió de Palermo, con rumbo a España, en el séquito de D. Carlos de Aragón, duque de Terranova; pero, atacadas las galeras por corsarios argelinos, Veneziano fué cautivado y con-

ducido a Argel. En 28 de noviembre de 1580 había vuelto ya a Monreal.

Seguimos el texto publicado por D. Eugenio Mele en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (julio-agosto de 1913; págs. 82-90: *Miguel de Cervantes y Antonio Veneziano*). El Sr. Mele reproduce el texto de un códice de principios del siglo XVII, custodiado en la Biblioteca Nacional de Palermo (signatura XI-B-6). La carta y las octavas cervantinas se publicaron por primera vez en la edición de las *Opere di A. Veneziano, poeta siciliano, riunite e tradotte pel sacerdote S. Arceri* (Palermo, 1861).

X

SONETO EN HONOR DE PEDRO DE PADILLA.

Soneto de Miguel de Seruantes al autor.

- 5 Ya que del ciego dios aueys cantado
 el bien y el mal, la dulce fuerça y arte,
 en la primera y la segunda parte,
 do está de amor el todo señalado,
 aora, con aliento descansado
 y con nueva virtud, que en vos reparte
 10 el cielo, nos cantays del duro Marte
 las fieras armas y el valor sobrado.
 Nueuos ricos mineros se descubren
 de vuestro ingenio en la famosa mina,
 que al mas alto desseo satisfazen,
 15 y, con dar menos de lo mas que encubren,
 a este menos lo que es mas se inclina
 del bien que Apollo y que Minerua hazen.

Este soneto figura en el *Romancero de Pedro de Padilla*, en el qual se contienen algunos successos que en la jornada de Flandres los Españoles hizieron, con otras historias y poesias diferentes (Madrid, Francisco Sánchez, 1583; reimpreso en el tomo XIX de la Sociedad de Bibliófilos Españoles). Lleva el libro una aprobación del Maestro Juan López de Hoyos.

La primera parte de las obras de Pedro de Padilla está constituida por el *Thesoro de varias poesias*, impreso en Madrid el año 1580. La segunda parte fórmanla las *Eglogas pastoriles* del mismo autor (Sevilla, 1582; con aprobación de "Pedro de Laynez,, firmada en Madrid el 2 de noviembre de 1581, donde dice de Padilla que es "el primero que en este género de poesía comienza a enriquecer su lengua,,).

Véase, sobre Padilla, la nota 27 del *Canto de Caliope*, en nuestra edición de *La Galatea*, y el *Ensayo* de Gallardo (III, cols. 1062-1073).

Muy probable es que Pedro de Padilla influyese en Cervantes, por lo que respecta a la técnica del verso y al estilo poético. Léese en el *Thesoro de varias poesias* cierto «Romance pastoril de la eleccion del alcalde de Bamba,, en el cual pudo muy bien pensar Cervantes, cuando escribió su entremés sobre *La Elección de los alcaldes de Daganzo*.

XI

SONETO EN HONOR DE JUAN RUFO GUTIÉRREZ.

Soneto de Miguel de Cerbantes.

- ¡O venturosa, leuantada pluma,
5 que en la empresa mas alta te ocupaste
que el mundo pudo dar, y al fin mostraste
al recibo y al gasto igual la suma!
Calle de oy mas el escriptor de Numa,
que nadie llegará donde llegaste,
10 pues en tan raros versos celebraste
tan raro capitan, virtud tan summa.
¡Dichoso el celebrado y quien celebra,
y no menos dichoso todo el suelo,
que de tanto bien goza en esta historia,
15 en quien envidia o tiempo no haran quiebra,
antes hara, con justo zelo, el cielo,
eterna mas que el tiempo su memoria!

Figura este soneto, después de otro de D. Luis de Góngora, al frente de *La Austriada* de Juan Rufo Gutiérrez, impresa en Madrid el año 1584.

Acerca de Rufo, véase la nota 54 del *Canto de Caliope*, en nuestra edición de *La Galatea*.

XII

REDONDILLAS EN HONOR DE PEDRO DE PADILLA.

*Redondillas de Migvel de Ceruantes, al habito
de F. Pedro de Padilla.*

Oy el famoso Padilla, 5
con las muestras de su celo,
causa contento en el cielo
y en la tierra maravilla.

Porque, lleuado del ceuo
de amor, temor y consejo, 10
se despoja el hombre viejo,
para vestirse de nueuo.

Qual prudente sierpe ha sido,
pues, con nueuo coraçon,
en la piedra de Simon 15
se dexa el viejo vestido.

Y esta mudança que haze
lleua tan cierto compas,
que en ella assiste lo mas
de quanto a Dios satisfaze. 20

Con las obras y la fe
oy para el cielo se embarca
en mejor jarciaada barca
que la que libró a Noe.

Y, para hacer tal passaje, 25
ha muchos años que ha hecho,

con sano y christiano pecho,
christiano matalotaje.

5 Y no teme el mal tempero,
ni anegarse en el profundo,
porque en el mar deste mundo
es platico marinero.

 Y ansi, mirando el aguja
diuina, qual se requiere,
si el demonio a orça diere,
10 el dara al instante a puja.

 Y lleuando este concierto
con las ondas deste mar,
a la fin vendra a parar
a seguro y dulce puerto,

15 donde, sin ancoras, ya
estara la naue en calma,
con la eternidad del alma,
que nunca se acabará.

 En vna verdad me fundo,
20 y mi ingenio aqui no yerra,
quen siendo sal de la tierra,
aueys de ser luz del mundo.

 Luz de gracia rodeada,
que alumbre nuestro orizonte,
25 y sobre el Carmelo monte
fuerte ciudad leuantada.

 Para alcançar el tropheo
destas santas profecias,
tendreys el carro de Elias
30 con el manto de Eliseo,

 y, ardiendo en amor diuino,
donde nuestro bien se fragua,

apartando el manto al agua,
 por el fuego hareys camino;
 porquel voto de humildad
 promete segura alteza,
 y castidad y pobreza, 5
 bienes de diuinidad.

Y ansi los cielos serenos
 veran, quando acabarás,
 vn cortesano alla mas,
 y en la tierra vn sabio menos. 10

Figuran en el *Iardin Espiritual* de F. Pedro de Padilla; Madrid, 1585.

XIII

ESTANCIAS EN HONOR DE PEDRO DE PADILLA.

Miguel de Ceruantes a F. Pedro de Padilla. 15

Qval vemos que renueua
 el aguila real la vieja y parda
 pluma, y, con otra nueva,
 la detenida y tarda
 pereza arroja, y, con subido buelo, 20
 rompe las nuues y se llega al cielo,

tal, famoso Padilla,
 has sacudido tus humanas plumas,
 porque con marauilla
 intentes y presumas 25

llegar con nuevo buelo al alto assiento
donde aspiran las alas de tu intento.

5 Del sol el rayo ardiente,
 alça del duro rostro de la tierra,
 con virtud excellente,
 la humedad que en si encierra,
 la qual despues, en lluuia conuertida,
 alegra al suelo, y da a los hombres vida.

10 Y, desta mesma suerte,
 el sol diuino te regala y toca,
 y en tal humor conuierte,
 que, con tu pluma, apoca
 la sequedad de la ignorancia nuestra,
 y a sciencia santa y santa vida adiestra.

15 ¡Que sancto trueco y cambio,
 por las humanas, las diuinas musas!
 ¡Que interes y recambio!
 ¡Que nuevos modos vsas
20 de adquirir en el suelo vna memoria
 que dé fama a tu nombre, al alma gloria!

 Que, pues es tu Parnaso
 el monte del Caluario, y son tus fuentes
 de Aganipe y Pegaso
 las sagradas corrientes
25 de las benditas llagas del Cordero,
 eterno nombre de tu nombre espero.

Figuran también en el citado *Jardin Espiritual* de
F. Pedro de Padilla; Madrid, 1585.

XIV

SONETO AL SERÁFICO SAN FRANCISCO.

Soneto al mismo santo (1), de Miguel de Ceruantes.

Muestra su ingenio el que es pintor curioso, 5
quando pinta al desnudo vna figura,
donde la traça, el arte y compostura,
ningun velo la cubra artificioso.

Vos, seraphico padre, y vos, hermoso
retrato de Iesus, soys la pintura, 10
al desnudo pintada, en tal hechura,
que Dios nos muestra ser pintor famoso.

Las sombras, de (2) ser martyr descubristes;
los lexos, en que estays alla en el cielo
en soberana silla colocado. 15

Las colores, las llagas que tuuistes
tanto las suben, que se admira el suelo,
y el pintor en la obra se ha pagado.

Figura en el citado *Iardin Espiritual*; fols. 230 v. y 231 r.

(1) Va precedido de una larga «Cancion a San Francisco», de Pedro Laynez.

(2) Tal vez deba leerse «en».

XV

SONETO EN HONOR DE LÓPEZ MALDONADO.

*De Miguel de Ceruantes en loor del autor
y de la obra.*

- 5 El casto ardor de vna amorosa llama
 vn sabio pecho a su rigor sujeto,
 vn desden sacudido, y vn affecto
 blando, que al alma en dulce fuego inflama;
 el bien y el mal a que combida y llama
10 de amor la fuerça y poderoso effecto,
 eternamente, en son claro y perfecto,
 con estas rimas cantará la fama,
 lleuando el nombre vnico y famoso
 vuestro, felice Lopez Maldonado,
15 del moreno etyope al cyta blanco,
 y hara que en valde de laurel honroso
 espere alguno verse coronado,
 si no os imita y tiene por su blanco.

Consta en el *Cancionero de López Maldonado*, impreso en Madrid el año 1586.

Acerca de Gabriel López Maldonado, véase la nota 23 del *Canto de Caliope*, en nuestra edición de *La Galatea*.

XVI

QUINTILLAS EN LOOR DE LÓPEZ MALDONADO.

Del mismo al mismo.

Bien donado sale al mundo
este libro, do se encierra 5
la paz de amor y la guerra,
y aquel fruto sin segundo
de la castellana tierra;

que, aunque le da Maldonado,
va tan rico y bien donado 10
de sciencia y de discrecion,
que me afirmo en la razon
de dezir que es bien donado.

El sentimiento amoroso
del pecho mas encendido 15
en fuego de amor, y herido
de su dardo ponçoñoso
y en la red suya cogido;

el temor y la esperança,
con que el bien y el mal se alcança 20
en las empressas de amor,
aqui muestra su valor
su buena o su mala andança.

5 Sin flores, sin praderias,
y sin los faunos siluanos,
sin nimphas, sin dioses vanos,
sin yeruas, sin aguas frias,
y sin apazibles llanos,

10 en agradables conceptos,
profundos, altos, discretos,
con verdad llana y distinta,
aqui el sabio autor nos pinta
del ciego dios los effetos.

15 Con declararnos la mengua
y el bien de su ardiente llama,
a dado a su nombre fama
y enriquezido su lengua,
que ya la mejor se llama,

20 y anos mostrado que es solo
faborecido de Apolo
con dones tan infinitos,
que su fama en sus escritos
yra deste al otro polo.

Consta en el citado *Cancionero de López Maldonado*.

XVII

SONETO EN HONOR DE ALONSO DE BARROS.

De Miguel de Ceruantes, soneto.

Qual vemos del rozado y rico oriente
la blanca y dura piedra sennalarse, 5
y en todo, aunque pequenna, auentajarse
a la mayor del Caucasó eminente,
tal este, humilde al parecer, presente
puede y deue mirarse y admirarse,
no por la cantidad, mas por mostrarse 10
ser en su calidad tan excelente.

El que nauega por el golfo insano
del mar de pretensiones, vera al punto
del cortesano laberint(i)o el hilo.

¡Felice ingenio y venturosa mano, 15
quel deleyte y prouecho puso iunto
en juego alegre, en dulce y claro estilo!

Figura, según Navarrete, en la *Philosophia Cortesana moralizada* de Alonso de Barros; Madrid, por Alonso Gómez, 1587. Seguimos el texto de la edición de la *Filosofía cortesana moralizada*, impresa en Nápoles, por Josep Cacchij, el año 1588, del cual se conserva ejemplar en la Biblioteca imperial de Viena. El libro va dedicado a Mateo Vázquez de Leca, y lleva una aprobación de Alonso de Ercilla y un soneto de Liñán de Riaza. Consta de 63 páginas en 12.º Véase, acerca de la obra, a C. Pérez Pastor (*Bibliografía Madrileña*, I, núm. 251).

Alonso de Barros, según Colmenares, nació en Segovia hacia 1552, y murió en Madrid, en 1604. Fué aposentador de Felipe II y de Felipe III.

XVIII

NUEVO SONETO A FRAY PEDRO DE PADILLA.

De Miguel de Cerbantes, soneto.

5 De la Virgen sin par, santa y bendita,
(digo de sus loores), justamente,
hazes el rico, sin ygual presente,
a la sin par christiana Margarita.

Dandole, quedas rico, y queda escrita
tu fama en hojas de metal luziente,
10 que, a despecho y pesar del diligente
tiempo, sera en sus fines infinita.

Felice en el sujeto que escogiste,
dichoso en la ocasion que te dio el cielo
de dar a virgen el virgineo canto.

15 Venturoso tambien, porque heziste
que den las musas del hispano suelo
admiracion al griego, al tusco (1) espanto.

Va en el libro de Fr. Pedro de Padilla *Grandezas y excelencias de la Virgen señora nuestra...* (Madrid, 1587), dedicado "A la serenissima Infanta Margarita de Austria, professa en el monesterio de la Madre de Dios de Consolacion en las Descalças de Madrid," (2).

(1) Toscano. Véanse Virgilio: *Eneida*, lib. X, traducción Hernández de Velasco (Anvers, s. a.); Plinio: *Historia Natural* (traducción Gerónimo de Huerta; tomo II; Madrid, 1624; lib. III, cap. V), y J. F. de Masdeu: *Historia critica de España*, I, 1; Madrid, 1784; pág. 22.

(2) La archiduquesa Margarita, hija de Maximiliano II y de Doña María, y nieta de Carlos V y de la emperatriz Doña Isabel,

XIX

SONETO AL DR. FRANCISCO DIAZ.

Al Doctor Francisco Diaz, de Miguel de Ceruantes, soneto.

Tv, que con nueuo y sin ygual decoro,	5
tantos remedios para vn mal ordenas,	
bien puedes esperar destas arenas	
del sacro Tajo las que son de oro,	
y el lauro que se deue al que vn tesoro	
halla de ciencia, con tan ricas venas	10
de raro aduertimiento y salud llenas,	
contento y risa del enfermo lloro.	
Que, por tu industria, vna deshecha piedra,	
mil marmoles, mil bronzes a tu fama	
dara, sin imbidiosas competencias.	15
Darate el cielo palma, el suelo yedra,	
pues que el vno y el otro ya te llama	
espíritu de Apolo en ambas ciencias.	

Figura al final del rarísimo *Tratado nueuamente impresso de todas las enfermedades de los riñones, vexiga y carnosidades de la verga y vrina...* compuesto por Francisco Diaz, Doctor en Medicina y Maestro en

nació en Viena el 25 de enero de 1567. A los diez y siete años de edad, el 25 de enero de 1584, entró religiosa en el convento de las Descalzas, de Madrid, con el nombre de Sor Margarita de la Cruz. Murió en Madrid el 5 de julio de 1633. Su confesor, Fr. Juan de Palma, escribió un libro acerca de su vida y virtudes (consúltese Méndez de Silva: *Catálogo real*, &.^a, 139-146).

Filosofía por la insigne Universidad de Alcalá de Henares, y Cirujano del Rey N. S. (Madrid, 1588).

Acerca del Dr. Francisco Díaz y de la importancia de su obra, véase a Antonio Hernández Morejón: *Historia bibliográfica de la Medicina española*, tomo III; Madrid, 1843; pág. 221 y siguientes.

Hay ejemplares del libro de Díaz en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la de la Facultad de Medicina de la Universidad Central.

XX

CANCION I SOBRE "LA ARMADA INVENCIBLE,,.

*Cancion nacida de las varias nuevas que an
venido de la catholica armada que fue so-
bre Inglaterra (1). De Miguel de Zeruanes
Saavedra.*

Vate, fama veloz, las prestas alas;
rompe del norte las cerradas nieblas;
aligera los pies, llega y destruye
10 el confusso rrumor de nuevas malas,
y con tu luz desparçe las tinieblas
del credito español, que de ti huye;
esta preñez concluye
en vn parto dichosso, que nos muestre
15 vn fin alegre de la illustre empressa,
cuyo fin nos suspende, alibia y pessa,
ya en contienda naual, ya en la terrestre,

(1) En junio de 1588.

hasta que, con tus ojos y tus lenguas
diziendo agenas menguas,
de los hijos de España el valor cantes,
con que admires al cielo, al suelo espantes.

Di con firme verdad, firme y sigura: 5
¿hizo el que pudo la victoria vuestra?
¿sentenciado a su causa el Padre eterno?
¿bañada queda en roja sangre y pura
la catholica espada y fuerte diestra?
En fin ¿de aquel que asiste a su gouierno, 10
poblado a el hondo infierno
de nuevas armas (1), y de cuerpos lleno
el mar, que a los despojos y vanderas
de las naçiones pertinazes, fieras,
apenas dio lugar su immenso seno, 15
del pirata mayor del occidente
ya inclinada la frente,
y puesto al cuello altiuo y indomable
del vencimiento el yugo miserable?

Di (que al fin lo diras): alli bolaron 20
por el ayre los cuerpos, impelidos
de las fogossas machinas de guerra;
aqui las aguas su color cambiaron,
y la sangre de pechos atreuidos
humedezieron la contraria tierra; 25
cómo huye, o si affierra
este y aquel nauio; en quantos modos
se apareçen las sombras de la muerte;

(1) *Sic*, por «almas».

cómo juega fortuna con la suerte,
no mostrandosse igual ni firme a todos,
hasta que, por mill varios enbarazos,
los españoles brazos
5 rompiendo por el ayre, tierra y fuego,
declararon por suyo el mortal juego.

Pintanos ya vn dilubio con raçones,
causado de vn conflicto temeroso
y que le pinta la contraria parte;
10 mill cuerpos sobreaguados y en montones
confussos otros naden, cobdiçiosos
dentretener la vida en qualquier parte;
al descuido, y con arte,
pinta rrotas enthenas, jarçias rotas,
15 quillas sentidas, tablas desclauadas,
y de inpaçiencia y de rrigor armadas
las dos, y no en valor, yguales flotas.
Exprime los gemidos exçessibos
de aquellos semivibos
20 que, ardiendo, al agua fria se arrojan,
y, en la muerte, del fuego muerte allauan.

Despues desto diras: en espaciassas,
conçertadas hileras, ba marchando
nuestro cristiano exercito inuencible,
25 las cruzadas vanderas victoriossas
al ayre con donayre tremolando,
haziendo vista fiera y apacible.
Forma aquel sol (1) horrible

(1) *Sic*, por «son».

que el concauo metal despide y forma,
y aquel del atambor que engendra y cria
en el cobarde pecho valentia,
y el temor natural trueca y reforma;
haz los reflexos y vislumbres bellas 5
que, qual claras estrellas,
en las lucidas armas el sol haze,
quando mirar este esquadron le plaze.

Esto dicho, rebuelue pressurosa,
y, en los oydos de los dos prudentes, 10
famossos generales (1), luego enuia
vna voz que les diga la gloriosa
estirpe de sus claros ascendientes,
cifra de mas que humana valentia;
al que las naues guia, 15
muestrale sobre vn muro vn caballero,
mas que de yerro, de valor armado,
y, entre la turba mora, vn niño atado,
qual entre ambrientos lobos vn cordero,
y al segundo Abrahan que de la daga 20
con que el barbaro haga
el sacrificio horrendo que, en el suelo
le dio fama, y imortal gloria en el çielo (2).

Diras al otro, que en sus venas tiene 25
la sangre de Austria, que con esto solo
le diras cien mill hechos señalados
que, en quanto el ancho mar çerca y contiene,

(1) Alejandro Farnesio, duque de Parma, y D. Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia (que mandaba la Armada).

(2) Alusión a la hazaña de D. Alonso Pérez de Guzmán *el Bueno* en el sitio de Tarifa (1294).

y en lo que mira el vno y otro polo,
fueron por sus mayores acabados.
Estos ansi informados,
entra en el esquadron de nuestra gente,
5 y alla veras, mirando a todas partes,
mill Cides, mill Roldanes y mill Martes,
valiente aquel, aqueste mas valiente;
a estos solos les diras que miren,
para que luego aspiren
10 a concluir la más dudosa hazaña:
¡hijos, mirad que es vuestra madre España!

La qual, desde que al viento y mar os distes,
qual viuda llora vuestra ausencia larga,
contrita, humilde, tierna, mansa y justa,
15 los ojos vaxos, humidos y tristes,
cubierto el cuerpo de vna tosca sarga,
que de sus galas poco o nada gusta,
hasta ver en la injusta
çeruiz inglesa puesto el suaue yugo,
20 y sus puertas abrir, de horror cargadas,
con las rromanas llaues dedicadas
abrir el çielo como al cielo plugo.
Justa es la empresa, y vuestro braço fuerte;
aun de la misma muerte
25 quitara la vitoria de la mano,
quanto mas del viçioso luterano.

Muestrales, si es posible, vn verdadero
rretrato del catholico monarcha,
y veran de Daudid la voz y el pecho,
30 (las) rodillas por el suelo, y vn cordero

mirando, a quien encierra y guarda vn arca
mejor que aquella quisier... (1);
puestos de trecho a trecho,
doze descalzos angeles mortales,
en quien tanta virtud el çielo ençierra, 5
que, con humilde voz, desde la tierra
passan del mismo çielo los vmbrales (2).
Con tal cordero, tal monarcha, y luego
de tales doze el rruego,
diles que está siguro el triumpho y gloria, 10
y que ya España canta la victoria.

Cançion: si bas despacio do te enuio,
en todo el çielo fio
que as de cambiar por nueuas de alegria
el nombre de cançion y (3) propheçia. 15

Esta canción y la siguiente constan en el ms. 2.856 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 20-22, manuscrito que perteneció a D. Luis Usoz y Río, y que corresponde a últimos del siglo XVI o principios del XVII. Fueron publicadas por D. Manuel Serrano

(1) Así el manuscrito; pero el verso debe aconsonantar con *trecho*.

(2) Dificil de interpretar es este paso. ¿Será invención de la fantasía de Cervantes? ¿Aludirá a algún cuadro entonces conocido? ¿Se referirá a alguna de las rogativas que a la sazón se hicieran por el buen suceso de la empresa, y singularmente a determinada ceremonia, celebrada en el monasterio de las Descalzas, donde moraban personas allegadas a la familia real, como la Infanta Doña Margarita, sobrina de Felipe II? ¿Será, más bien, alusión a algún acto celebrado en el monasterio del Escorial, donde el Rey había fundado un seminario, que comenzó, según el P. José de Sigüenza, con *doce* colegiales de Teología y otros *doce* de Artes? Nótese que, según el mismo P. Sigüenza, en uno de los lados de la custodia de la capilla mayor escorialense, estaba representado el Cordero pascual.

(3) Así el manuscrito. Tal vez deba leerse «en».

y Sanz, en el *Homenaje a Menéndez y Pelayo* (Madrid, 1899).

Nótese que, en el manuscrito, la atribución "De Miguel de Zeruanes Saauedra," es de distinta mano, y también de otra tinta, más moderna, que la del resto de la composición. El final se parece bastante al de la canción de Góngora "Levanta, España, tu famosa diestra,"

XXI

CANCIÓN II SOBRE "LA ARMADA INVENCIBLE",.

Del mismo. Cancion segunda, de la pérdida de la armada que fue a Inglaterra.

- 5 Madre de los valientes de la guerra,
 archiuo de catholicos soldados,
 crisol donde el amor de Dios se apura,
 tierra donde se vee que el çielo entierra
 los que an de ser al çielo trasladados
 10 por defensores de la fee mas pura:
 no te pareçca acaso desventura,
 ¡o España, madre nustral,
 ver que tus hijos buelben a tu seno,
 dejando el mar de sus desgraçias lleno,
 15 pues no los (1) buelbe la contraria diestra;
 buelbelos la vorrasca ycontrastable
 del viento, mar, y el çielo, que consiente
 que se alçe vn poco la enemiga frente,
 odiosa al çielo, al suelo detestable,

(1) El manuscrito: *las*.

porque entonçes es çierta la cayda,
quando es soberuia y vana la subida.

Abre tus braços, y recoge en ellos
los que buelben confusos, no rendidos,
pues no se escusa lo que el çielo ordena, 5
ni puede en ningun tiempo los cauellos
tener alguno con la mano asidos
de la calva occasion en suerte buena,
ni es de açero o diamante la cadena
con que se enlaça y tiene 10
el buen suceso en los marçiales cassos,
y los mas fuertes brios quedan lasos
del que a los braços con el viento bien;
y esta vuelta que vees desordenada,
sin duda entiendo que ha de ser la buelta 15
del toro, para dar mortal rebuelta
a la gente con cuerpos desalmada;
que el çielo, aunque se tarda, no es amigo
de dejar las maldades sin castigo.

A tu leon, pisado le han la cola; 20
las vedijas sacude; ya rrebuelbe
a la justa vengança de su ofensa,
no sólo suya, que, si fuera sola,
quìça la perdonara; solo buelbe
por la de Dios, y en restaurarla piensa; 25
vnico es su valor, su fuerça imensa,
claro su entendimiento,
indignado (1) con causa, y tal, que a vn pecho

(1) El manuscrito: *indigerado*.

christiano, aunque de marmol fuese hecho,
mouiera a justo y vengatiuo intento,
y mas que el gallo, el tusco (1), el moro, mira,
con vista aguda y animos perplexos,
5 quales son los comienços y los dejos,
y donde pone este leon la mira,
porque entonçes su suerte está loçana,
en quanto tiene este leon quartana.

Ea pues, ¡o Phelipe, señor nuestro,
10 segundo en nombre y hombre sin segundo,
coluna de la ffee segura y fuerte!
buelbe en suceso mas felice y diestro
este designio que fabrica el mundo,
que piensa manso y sin coraje verte,
15 como si no vastasen a mouerte
tus puertos salteados
en las rremotas Indias apartadas,
y en tus casas tus naues abrasadas,
y en la ajena los templos profanados;
20 tus mares llenos de piratas fieros;
por ellos tus armadas encojidas,
y en ellos mill haçiendas y mill vidas
sujetos a mill barbaros açeros,
cosas que cada qual por si es posible
25 a hazer que se intente aun lo imposible.

Pide, toma, señor; que todo aquello
que tus basallos tienen se te offreçe

(1) Véanse las notas de la poesía núm. XVIII, y el cap. VIII del *Viage del Parnaso*.

con liueral y valerosa mano,
 a truequo que al ingles perfido cuello
 pongas al justo iugo que mereçe
 su injusto pecho y proçeder insano.
 No solo el oro que se adora en vano, 5
 sino sus hijos caros
 te daran, qual el suyo dio don Diego,
 que, en propria sangre y en ajeno fuego,
 acrisoló los hechos siempre raros
 de la casa de Cordoua, que ha dado 10
 catorçe mayorazgos a las lanças
 moriscas, y, con firmes confianças,
 sus obras y su nombre an dilat[ado]
 por la espaçiosa rredondez del suel[o],
 que, al que asi muere, viue y gana el cie[lo] (1). 15

(1) Trátase de D. Diego Fernández de Córdoba, Caballero de Calatrava, primer caballerizo de Felipe II, Comendador mayor de Castilla, etc., etc. Nació en Baena, en el palacio de los condes de Cabra, y murió en 1 de octubre de 1598. Estuvo en la jornada de San Quintín. (Véase F. Fernández de Béthencourt: *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española, Casa Real y Grandes de España*; tomo VI; Madrid, 1905; cap. VII.)

Fué grande amigo de Felipe II, y de él cuenta lo siguiente el Licenciado Balthasar Porreño (*Dichos y hechos de... Phelipe Segundo*; edición de Madrid, 1748; pág. 331): «Echándose a dormir (*el rey*) una tarde en que había de ir a unas fiestas, dixo a don Diego de Córdoba que lo despertase a tiempo. Don Diego se quedó dormido en una silla. Despertó su Magestad y, llegando a don Diego, que estaba dormido, le dixo: «Despierte vuestra Magestad, que ya es hora.» Respondió don Diego: «Dexadme dormir, don Diego, que no es tarde».

El hijo de D. Diego, a quien alude Cervantes, fué D. Felipe Fernández de Córdoba y Lasso de Castilla. ahijado de Felipe II. Estuvo en la jornada de las islas Terceras y murió en la de la Invencible, el año 1588, «de una bala perdida que le quitó la cabeza».

Según el Licenciado F. de Llamas, que hizo, en el siglo XVII, un resumen histórico de la Casa de Córdoba, hubo en ella, hasta su tiempo, más de cien mayorazgos. (Vid. F. F. de Béthencourt; obra y tomo citados; pág. 9.)

En tanto que los braços leuantares,
gran capitan de Dios, espera (1), [espera]
ver vencedor tu pueblo, y no vençido;
pero si, de cansado, los vajares,
5 los suios alçara la jente fiera,
que, para el mal, el malo es atreuido,
y en tu perseuerançia está incluido
vn felice successo
de la empresa justisima que tomas,
10 y no con ella vn solo rreino domas,
que a muchos pones de temor el pesso;
aseguras los tuyos, fortaleçes
lo que la buena fama de ti canta,
que eres vn justo horror que al malo espanta,
15 y mano que a los justos fauoreçes;
alça los braços, pues, Moyses christiano,
y pondralos por tierra el luterano.

Vosotros, que, lleuados de vn desseo
justo y onrroso, al mar os entregastes,
20 y el oçio blando y el regalo huistes,
puesto que os imagino aora y veo
entre el viento y el mar que contrastastes
y los mortales daños que sufristes
dentre Scila y Caribdis, no tan tristes
25 salis, que no se vea
en vuestro brauo, baronil semblante,
que rompereis por montes de diamante,
hasta igualar la desigual pelea;
que los brios y braços españoles,
30 quilatan su valor, su fuerça y brio,

(1) El manuscrito: *espira*.

con la hambre, la sed, calor y frio,
qual se quilata el oro en los crisoles,
y, apurados assi, son qual la planta,
que al çielo con la carga se levanta.

El diestro esgrimidor, quando le toca 5
quien saue menos que el, se ençiende en ira
y con façilidad se desagrauia;
y, en la orilla del mar, la fuerte rroca,
mientras su furia ha deshacerla aspira,
muy poco, o nada, su rrigor la agrauia; 10
y es comun opinion de gente sauia
que, quanto mas ofende
el malo al bueno, tanto mas aumenta
el temor del alcançe de la quenta,
que siempre es malo del que mal espende. 15
Triumpe el pirata, pues, agora, y haga
[júbilo] (1) y fiestas, porque el mar y el viento
an respondido al justo de su intento,
sin acordarse si el que deue, paga,
que, al sumar de la quenta, en el rremate, 20
se hara vn alcançe que le alcançe y mate.

¡O España, o rrey, o milites famosos!;
ofreçe, manda, obedeçed, que el cielo
en fin ha de ajudar al justo çelo,
puesto que los prinçipios sehan dudosos, 25
y en la justa occasion y en la porfia,
ençierra la vitoria su alegria.

Consta en el citado manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.

(1) El manuscrito: *juberlo*.

XXII

ROMANCE: LA MORADA DE LOS CELOS.

Yaze donde el sol se pone,
entre dos taxadas peñas,
5 vna entrada de vn abismo,
quiero dezir, vna cueua
profunda, lobrega, oscura,
aqui mojada, alli seca,
propio aluergue de la noche,
10 del horror y las tinieblas.
Por la boca sale vn ayre
que al alma encendida yela,
y vn fuego, de quando en quando,
que el pecho de yelo quema.
15 Oyese dentro vn ruydo
como crugir de cadenas,
y vnos ayes luengos, tristes,
embueltos en tristes quexas.
Por las funestas paredes,
20 por los resquicios y quiebras,
mil biuoras se descubren
y ponçoñosas culebras.
A la entrada tiene puesto[s],
en vna amarilla piedra,
25 huessos de muerto, encaxados
en modo que forman letras,
las quales, vistas del fuego
que arroja de si la cueua,

dizen: "Esta es la morada
de los zelos y sospechas."
Y vn pastor [contaua a Lavso] (1)
esta marauilla cierta
de la cueua, fuego y yelo, 5
aullidos, sierpes y piedra;
el qual oyendo, le dixo:
"Pastor, para que te crea
no has menester juramentos,
ni hazer la vista experiencia. 10
Vn viuio traslado es esse
de lo que mi pecho encierra,
el qual, como en cueua escura,
no tiene luz, ni la espera.
Seco le tienen desdenes, 15
bañado en lagrimas tiernas,
ayre, fuego, y los suspiros
le abrasan contino y yelan.
Los lamentables aullidos,
son mis continuas querellas, 20
biuoras mis pensamientos,
que en mis entrañas se ceuan.
La piedra escrita, amarilla,
es mi sin igual firmeza,
que mis huessos en la muerte 25
mostrarán que son de piedra.
Los zelos son los que habitan
en esta morada estrecha,
que engendraron los descuydos
de mi querida Silena," (2). 30

(1) El texto: *cantaua al uso*.

(2) Nótese que *Silena* es, en *La Galatea*, el nombre de la pas-

En pronunciando este nombre,
cayo como muerto en tierra,
que, de memorias de zelos,
aquestos fines se esperan.

El único manuscrito antiguo (de principios del siglo XVII) donde terminantemente hallamos atribuida esta composición a Cervantes, es el *Cancionero* de Duque de Estrada, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Nápoles, con la signatura I-E. 49. Al fol. 94 recto de este manuscrito, figura el "Romance a una cueva muy oscura, por Miguel de Çervantes.". Véase E. Mele y A. Bonilla: *El Cancionero de Mathias Duque de Estrada*; Madrid, 1902 (de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*). La primera edición, que sepamos, es la publicada en la *Flor de varios y nuevos romances: Primera y segunda parte: Ahora nuevamente recopilados y puestos por orden por Andres de Villalta, natural de Valencia: Añadiose aora nuevamente la tercera parte por Felipe Mey, mercader de libros: Con licencia en Valencia, por Miguel Prados. 1593* (al folio 66 v. dice: *Siguese la segunda parte del romancero intitulado Flor de romances, recopilado por Pedro de Moncayo*). Es texto incorrectísimo; pero tiene variantes de gran interés. Dice así:

"Hazia donde el sol se pone,
entre dos partidas peñas,
vna entrada del abismo,

.....

tora amada de *Lauso*, el cual, según acertada conjetura de José María Asensio, es el propio Cervantes.

Adolfo de Castro, en su libro *Varias obras inéditas de Cervantes* (Madrid, 1874), publicó, tomándolo de un manuscrito de la Biblioteca Colombina, cierto bellissimo *Diálogo entre Sillenia y Selanio, sobre la vida del campo*, que diputó a cierra ojos por cervantino. Si lo fuese (cosa que, en verdad, no puede asegurarse), quizá podría sospecharse que formó parte de *Las Semanas del Jardín*.

oscura, lobreaga y triste,
aqui mojada, allí seca,
propio albergue de la noche,
del *terror* y de tinieblas.
Por *su* boca sale vn ayre
que al alma encendida yela,
y vn fuego, de quando en quando,
que *al* pecho de *nieue* quema.
Oyese dentro vn ruydo
con vn cruxir de cadenas
y vnos ayes luengos, tristes,
embueltos en tristes quexas:
y en las funestas paredes,
por los resquicios y quiebras,
mil biuoras se descubren
y ponçoñosas culebras.
A la boca tiene *puestos*,
en vna amarilla piedra,
guesos de muerto, encaxados
de modo que forman letras,
las quales, vistas *al* fuego
que *sale de la cauerna*,
dizen: “Esta es la morada
de los zelos y sospechas.”
Vn pastor *contaua a Lauso*
esta marauilla cierta
de la cueva, fuego y yelo,
avllidos, sierpes y *piedras*,
el qual, *viendole*, le dixo:
“Pastor: para que te *crean*,
no as menester *jurallo*,
ni hazer *della* experiencia.
El mismo traslado es esse
de lo que mi pecho encierra,
el qual, como en cueua obscura,
ni siente luz, ni la espera.
Seco le tienen desdenes,
bañando lagrimas tiernas;
ayre y fuego *en* los suspiros

arrojase, abrasa y yela.
 Los lamentables aullidos
 son mis continuas *endechas*,
 biuoras mis pensamientos,
 que en mis entrañas se ceuan.
 La piedra escrita amarilla,
 es mi sin ygal firmeza,
 que *los fuegos* en *mi* muerte
diran como fui de piedra.
 Los zelos son los que *auisan*
 en esta morada estrecha,
 que *causaron* los descuydos
cuydados de Silena.,
 En pronunciando este *mal*,
 cayo como muerto en tierra,
 que, de memorias de zelos,
tales sucessos se esperan.,

(Fol. 153 r., que corresponde a la 3.^a parte del libro.)

Publicóse también, anónimo, en el *Romancero general* de Madrid, 1600, en el de 1604, y en otros varios. Seguimos el texto de 1600, que, evidentemente, es mucho más correcto que el de 1593; pero es de notar en éste el verso: "Vn pastor contaua a Lauso.,", preferible, sin duda, al de: "Y vn pastor cantaua al vso.,", de 1600, y nueva confirmación de la autenticidad del romance. Con el citado verso de 1593, se explica "el qual.,", que viene luego; con el texto de 1600, habria de leerse "al qual.,",

Cayetano Alberto de la Barrera (*Obras completas de Cervantes*; edición Rivadeneyra; Madrid, 1863; I, clix) afirma que el romance de los celos se publicó primitivamente en la "*Flor de varios y nuevos romances...* recopilados... por Andrés de Villalta, natural de Valencia. Añadióse ahora... la tercera parte por Felipe Mey... Valencia, 1591.,"; pero Salvá (*Catálogo*; I, núm. 363) sostiene que, si hay edición anterior a 1593, sólo con-

tendrá *las dos primeras partes* de Villalta, y no la tercera, añadida por Mey.

En el *Catálogo* de los manuscritos de Gayangos, que hoy pertenecen a la Biblioteca Nacional de Madrid, formado por Pedro Roca, al núm. 714, se atribuye a Cervantes cierto soneto, que comienza:

“De los bastardos, mal nacidos celos.,

El soneto lleva por título: “A los celos de Miguel de Ceruantes,; pero luego añade: “del dicho., y claro está que el *dicho* es el autor de la composición precedente: el marqués de Alanquer, y no Cervantes, a cuyos *Celos* va enderezado.

XXIII

GLOSA A SAN JACINTO.

Certamen II.

VERSOS QUE SE HAN DE GLOSAR

*El Cielo a la Iglesia ofrece
oy una piedra tan fina,
que en la Corona Diuina
del mismo Dios resplandece.*

5

De Miguel Ceruantes.

GLOSA

10

Tras los dones primitiuos
que, en el feruor de su zelo,

ofrecio la Iglesia al cielo,
a sus edificios viuos
dio nuevas piedras el suelo.

5 Estos dones agradece
a su esposa, y la ennoblece,
pues, de parte del Esposo,
vn Hyacintho el mas precioso
el Cielo a la Iglesia ofrece,
10 porque el hombre, de su gracia
tantas vezes se retira,
y el Hyacintho, al que le mira,
es tan grande su eficacia,
que le sosiega la yra (1).

15 Su misma piedad lo inclina
a darlo por medicina,
que, en su juyzio profundo,
ve que ha menester el mundo
oy vna piedra tan fina.

20 Obró tanto esta virtud,
viuiendo Hyacintho en el,
que, a los viuos rayos del,
en vna y otra salud
se restituyó por el.

25 Crezca gloriosa la mina
que de su luz Hyacinthina
tiene el cielo y tierra llenos,
pues no merecio estar menos
que en la Corona Diuina.

Alla luz ante los ojos

(1) Hablando de las medicinas del jacinto, dice Plinio (*Historia Natural*, traducción Huerta; XXI, 26): «Con dos dragmas, es efficacissima para purgar la colera.»

del mismo autor de su gloria,
y aca en gloriosa memoria
de los triumphos y despojos
que sacó de la vitoria.

Pues si otra luz desfallece
quando el Sol la suya ofrece,
¿que tan viua y rutilante
sera aquesta, si delante
del mismo Dios resplandece?

5

Consta esta *glosa* a las págs. 234-236 de la *Relacion de la fiesta que se ha hecho en el convento de Santo Domingo de la Ciudad de Çaragoça a la Canonizacion de San Hyacinto* (Çaragoça, 1595), por Jerónimo Martel. A las págs. 390 y 391 figuran estas quintillas:

“De la gran materna Delo,
qual otro hijo de Latona,
para hermostear nuestro suelo
y en el recebir corona
de ingenioso y sutil buelo,
Miguel Ceruantes llegó,
tan diestro, que confirmó
en el Certamen segundo
la opinion que le da el mundo,
y el primer premio lleuó.,”

Es libro rarísimo, del que sólo conocemos dos ejemplares, uno de los cuales se custodia en el British Museum, y el otro en la Hispanic Society de New York. Debemos al docto hispanista Mr. H. Thomas fotocopia de las páginas referidas, tomada del ejemplar de Londres.

XXIV

SONETO AL MARQUÉS DE SANTA CRUZ.

De Miguel de Cervantes Saavedra, soneto.

5 No a menester el que tus hechos canta,
¡o gran marques! (1), el artificio humano,
que a la mas sutil pluma y docta mano
ellos le ofrecen al que al orbe espanta.

10 Y este que sobre el cielo se leuanta,
lleuado de tu nombre soberano,
a par del griego y escritor toscano,
sus sienes ciñe con la verde planta.

15 Y fue muy justa preuencion del cielo,
que a vn tiempo exercitasses tu la espada
y el su prudente y verdadera pluma,
porque, rompiendo de la inuidia el velo,
tu fama, en sus escritos dilatada,
ni oluido, o tiempo, o muerte la consuma.

Figura en los fols. 177 v. y 178 v. del "*Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se*

(1) Don Álvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz de Mudela, nació en Granada el 12 de diciembre de 1526, y murió en 9 de febrero de 1588. Tomó parte principalísima en el combate de Lepanto y realizó la conquista de las Azores, siendo el primer marino de su época. (Véase Ángel de Altolaguirre y Duvale: *Don Alvaro de Bazán*; Madrid, 1888.) Balthasar del Hierro hizo imprimir en Granada, el año 1561, un *Libro y primera parte de los victoriosos hechos del muy valeroso cauallero don Aluaro de Baçan, señor de las villas del Viso y Sancta Cruz*. (Véase la edición de Huntington; New York, 1903.)

escriue la jornada de las islas de los Açores, por el licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, Auditor general del armada, (Madrid, 1596). Véase, sobre Mosquera, nuestra nota 44 al *Canto de Caliope*.

XXV

SONETO A LA ENTRADA DEL DUQUE DE MEDINA
EN CÁDIZ.

*El capitan Becerra vino a Sevilla a enseñar lo
que habian de hacer los soldados, y a esto, y a* 5
*la entrada del Duque de Medina en Cadiz (1),
hizo Cervantes este*

SONETO

Vimos en julio otra semana santa,
atestada de ciertas cofradias 10
que los soldados llaman compañías,
de quien el vulgo, y no el ingles, se espanta.

(1) Pellicer escribe acerca de este punto: «Aquel mismo año (1596) envió la reyna de Inglaterra una armada contra nuestras costas, en que venia por general de tierra el conde de Essex, que, desembarcando en Cadiz a primeros de julio, saqueó la ciudad y estuvo en ella veinte y quatro dias. Mientras tanto se dieron providencias para socorrerla, y mandó el Asistente de Sevilla formar un batallon de veinte y quatro compañías de infanteria o de una especie de milicia urbana, nombrando por capitanes a varios caballeros de la ciudad, que luego levantaron compañías de vecinos, a los quales sacaban al campo de Tablada los dias de fiesta, y en regocijados alardes los exercitaban y adiestraban en el manejo de las armas, como dice don Diego Ortiz de Zuñiga; y Antonio de Herrera añade que, quando el Duque entró en Cadiz, el Conde se habia hecho a la vela para volver a Londres.» (*Vida de Cervantes*; págs. 45 y 46.)

Huvo de plumas muchedumbre tanta,
que, en menos de catorce o quince días,
volaron sus pigmeos y Golias,
y cayó su edificio por la planta.

5 Bramó el becerro y pusolos en sarta,
tronó la tierra, escureciose el cielo,
amenazando una total ruina,
y al cabo, en Cadiz, con medida harta,
10 ido ya el conde, sin ningún recelo,
triunfando entró el gran Duque de Medina.

Publicó este soneto Juan Antonio Pellicer y Saforcada, en su *Ensayo de una Biblioteca de Traductores Españoles*; Madrid, 1778; págs. 160 y 161; y lo reimprimió en su *Vida de Cervantes*; Madrid, 1800; págs. 46 y 47, citando la signatura [Est. M-cod. 163-f. 81 b] del manuscrito de la Real Biblioteca en que se contenía y que en vano hemos buscado en las del Real Palacio y Nacional.

Algunas dudas nos ofrece la autenticidad de esta composición, cuyo epígrafe no parece estar redactado por el propio Cervantes.

XXVI

SONETO AL TÚMULO DE FELIPE II EN SEVILLA.

Al Tumulto del Rey que se hizo en Seuilla.

— “¡Voto a Dios (1), que me espanta esta
[grandeza (2), 5

y que diera vn doblon por descriuilla! (3);
 porque ¿a quien no suspende y marauilla (4)
 esta maquina insigne, esta braueza? (5).

¡Por Iesu Christo viuo! Cada pieza
vale mas que (6) vn millon, y ¡que es mancilla
que esto no (7) dure vn siglo, lo gran Seuilla,
Roma triunfante en animo (8) y riqueza! (9).

¡Apostaré que la (10) anima del muerto,
por gozar este (11) sitio, oi ha dexado (12)
el Cielo, de que goza eternamente!., (13) 15

(1) S.: «Vive Dios».

(2) R.: «braveza».

(3) A.: «escribilla».

(4) A.: «a quien no le espanta y maravilla».

(5) A. y P.: «belleza». — S.: «riqueza». — R.: «grandeza».

(6) S. y P.: «de».

(7) Así S., A., R. y P. — Alfay trae: «me».

(8) Así S., A., R. y P. — Alfay trae: «anima.

(9) S. y P.: «nobleza».

(10) S., A., R. y P.: «que el».

(11) S., A. y R.: «deste» o «de este».

(12) P. trae así el verso: «por gozar oy este sitio, abrá dejado».

(13) S.: «La gloria, donde vive eternamente». — A.: «El cielo, donde habita eternamente». — P.: «El cielo, donde asiste eternamente». — R.: «La gloria, donde habita eternamente».

Esto oyo (1) vn valenton, y dixo: "Es cierto
lo que dize (2) voaze (3), seor (4) soldado,
y, quien (5) dixere (6) lo contrario, miente.,

Y luego encontinente (7),
5 caló el (8) chapeo (9), requirio (10) la (11) espada,
miró al soslayo, fuesse, y no huuo nada.

Este es el soneto que Cervantes diputaba "por honra principal de sus escritos," (*Viage del Parnaso*, cap. IV, donde cita el primer verso: "Boto a Dios, que me espanta esta grandeza.,").

Según Francisco de Ariño, en sus *Sucesos de Sevilla de 1592-1604* (edición de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces; Sevilla, 1873; pág. 105): "En martes 29 de diciembre de dicho año (*de 1598*), vino de S. M. se hiziesen las honras, y parece que condenaron a la Inquisicion en la cera que se gastó el primero dia, y a la Ciudad en las misas, y que el Audiencia no llevase estrado; y este dia, estando yo en la Santa Iglesia, entró un poeta fanfarron, y dijo una *octava* sobre la grandeza del tûmulo.,

Conocemos los siguientes textos del soneto:

A) El publicado por Josef Alfay en sus *Poesias varias de grandes ingenios españoles* (Zaragoza, 1654; pág. 3). Es el que tomamos por base de la presente edición.

(1) P.: «Oyolo».

(2) S. y P.: «Cuan to dice».

(3) A.: «vucé». — R.: «buasé». (*Boacé* escribe Cervantes en el *Quijote*, I, 22.). — P.: «voarce».

(4) S.: «señor». — A.: «Seo». — P.: «mi Sor». — R.: «mi So».

(5) S. y A.: «y el que».

(6) A.: «pensare».

(7) A., S. y R.: «incontinente». — P. trae así el verso: «Y echando vn passo atras a lo valiente».

(8) A.: «coló el». — Alfay trae: «caló en».

(9) A.: «capelo».

(10) A.: «y requirio».

(11) S.: «su».

B) El de Ariño, en sus *Sucesos de Sevilla* antes citados. Designamos sus variantes con la letra A. Véase sobre esta edición la *Carta bibliográfica del Doctor E. W. Thebussem a D. Francisco de B. Palomo*; Sevilla, 1869.

C) El de Vicente Salvá, según cierto manuscrito de su propiedad, que consideraba autógrafo de Cervantes (véase su *Catálogo*, núm. 299). Lo publicó primero en su *Gramática de la lengua castellana* (cuya primera edición es de Valencia, 1834; pero sólo hemos visto la de París, de 1835). Lo designamos con la letra S.

Ch) El contenido en un manuscrito de la Real Biblioteca, que lleva por título *Poesías varias a Felipe II* y procede de la Biblioteca del Conde de Gondomar (fol. 97). Lo designamos con la letra P. Fué publicado por J. Velasco Dueñas en su *Facsimile de la partida de bautismo de M. de Cervantes* (Madrid, 1852).

D) El reproducido por D. F. Rodríguez Marín en sus *Chilindrinas* (Sevilla, 1906; pág. 219), según cierto manuscrito del siglo XVII que le fué facilitado por los hijos de D. Francisco de B. Palomo. Lo designamos con la letra R.

E) El contenido en *El Cancionero de Mathias Duque de Estrada*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Nápoles y que fué descrito por E. Mele y A. Bonilla (Madrid, 1902; *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*). Está en el fol. 58 r.

F) El que figura en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 19.387), y procede de la de Gayangos (número 725 del *Catálogo* de P. Roca). Lleva en la primera hoja la siguiente nota de Gayangos: "Este manuscrito cita Barcia en su *Epítome de la Biblioteca oriental y occidental*, como existente en la de Villahumbrosa. Fué acaso rodando hasta Londres, donde yo lo compré en 1840..". Según Roca, debió de ser escrito, en todo o en gran parte, en Méjico, y es de letra (casi toda de la misma mano) de los años 1598 a 1612 y siguientes.

Dice así el texto (al fol. 113 verso del manuscrito):

“¡Boto a Dios que me espanta esta grandeza,
y que diera vn millon por escribilla!
¿A quien no suspende i marabilla
esta maquina ynsine, esta brabesa?

¡Por Xesucristo biuo, cada piesa
bale mas de un millon, i que es manzilla
que esto no dure vn siglo, ¡o gran Sibilla!
Roma triunfante en animo y rriquesa!

Apostare que el anima del muerto,
por gosar deste sitio, oy a dexado
el cielo, donde abita eternamente.

En esto, vn balenton le dixo: “Es sierto
lo que dise buesé, mi ser soldado,
y, el que dixe[r]a lo contrario, miente.,”

Y luego encontinente,
caló el chapeo, y rrequirio la espada,
miró al soslayo, fuese, i no ubo nada.,”

XXVII

QUINTILLAS A LA MUERTE DE FELIPE II.

5 Ya que se ha llegado el día,
gran rey, de tus alabanzas,
de la humilde musa mia
escucha, entre las que alcanzas,
las llorosas que te envia;
que, puesto que ya caminas
10 pisando las perlas finas
de las aulas soberanas,
tal vez palabras humanas
oyen orejas divinas.

¿Por donde comenzaré
a exajerar tus blasones,
despues que te llamaré
padre de las relijiones
y defensor de la Fe? 5

Sin duda habré de llamarte
nuevo y pacifico Marte,
pues en sosiego venciste
lo mas de cuanto quisiste,
y es mucha la menor parte. 10

Temblo el cita en el Oriente,
el barbaro al Mediodia,
el luterano al Poniente,
y, en la tierra siempre fria,
temio la indomita gente. 15

Arauco vio tus banderas
vencedoras, y las fieras
ondas del sangriento Aseo (1)
te dieron como en trofeo
las otomanas banderas. 20

Las virtudes en su punto
en tu pecho se hallaron,
y el poder y el saber junto,
y jamas no te dejaron,
aun casi el cuerpo difunto. 25

Y lo que mas tu valor
sube el (2) extremo mayor,
es que fuiste, cual se advierte,
bueno en vida, bueno en muerte,

(1) Así el texto; pero tal vez deba leerse «Aqueo». Es alusión a la batalla de Lepanto.

(2) Así el texto; pero debe leerse «al».

y bueno en tu sucesor.

Esta memoria nos dejas,
que es la que el bueno cudicia,
que, amigables y sin quejas,
5 misericordia y justicia
corrieron en ti parejas,
como la llana humildad
al par de la majestad,
tan sin discrepar un tilde,
10 que fuiste el rey mas humilde
y de mayor gravedad.

Quedar las arcas vacias,
donde se encerraba el oro
que dicen que recojias,
15 nos muestra que tu tesoro
en el cielo lo escondias.

Desde ahora, en los serenos
Eliseos Campos amenos,
para siempre gozarás,
20 sin poder desear mas
ni contentarte con menos.

Consta la poesía en la *Descripcion del Tùmullo y relacion de las exequias que hizo la Ciudad de Sevilla en la muerte del Rey don Felipe Segundo*, por el Licenciado Francisco Gerónimo Collado, publicada por don Francisco de B. Palomo en la Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Forma parte de la *Historia de la muy noble y mas leal ciudad de Sevilla*, escrita por el Licenciado Collado por los años de 1610, etc. Antes de los versos, se lee: "Algunos otros versos se pusieron sueltos, y unas *décimas* que compuso Miguel de Cervantes, que, por ser suyas, fue acordado de ponerlas aqui Siguense:„.

La obra de Collado consérvase manuscrita en la Biblioteca Colombina de Sevilla (manuscrito, estante B-4.^a-446-11. En 4.º, 337 hojas).

La primera edición de las quintillas fué publicada por José M.^a Asensio en *El Museo Universal* de 18 de julio de 1868.

XXVIII

SONETO EN HONOR DE LOPE DE VEGA.

De Miguel Ceruantes.

Yaze, en la parte que es mejor de España,
vna apazible y siempre verde Vega, 5
a quien Apolo su fauor no niega,
pues con las aguas de Helicon la baña.

Iupiter, labrador por grande hazaña,
su ciencia toda en cultiuar la entrega.
Cilenio, alegre, en ella se sossiega. 10
Minerua, eternamente la acompaña.

Las Musas su Parnaso en ella han hecho;
Venus, honesta, en ella aumenta y cria
la santa multitud de los amores.

Y assi, con gusto y general prouecho, 15
nueuos frutos ofrece cada dia
de angeles, de armas, santos y pastores.

Figura en la *Tercera parte de las Rimas* de Lope de Vega Carpio, que contiene *La Dragontea*, e integra, con otras rimas, el tomo que lleva por título *La Hermosura de Angelica*, en la edición de Madrid, 1602; al folio 348 v.

XXIX

SONETO A FERNANDO DE HERRERA (1).

Miguel de Cervantes autor de D. Quijote. Este soneto hice a la muerte de Fernando de Herrera, y, para entender el primer cuarteto, advierto, que él celebraba en sus versos a una señora, debajo deste nombre de Luz. Creo que es de los buenos que he hecho en mi vida.

El que subio por sendas nunca usadas,
10 del sacro monte a la mas alta cumbre:
el que a una Luz se hizo todo lumbre
y lagrimas en dulce voz cantadas:
el que, con culta vena, las sagradas
de Elicon y Pirene en muchedumbre
15 (libre de toda humana pesadumbre)
bebio, y dejó en divinas transformadas:
aquel a quien invidia tuvo Apolo,
porque, a par de su Luz, tiende su fama
de donde nace a donde muere el dia:
20 el agradable al cielo, al suelo solo,
vuelto en ceniza de su ardiente llama,
yace debajo desta losa fria.

Publicó este soneto Fernández de Navarrete, en su *Vida de Cervantes*, a la pág. 447, diciendo haberlo copiado "del fol. 169 de un códice en 4.º, manuscrito del año 1631, que contiene varias poesías, recopiladas, al parecer, por Francisco Pacheco, y existe en poder de nuestro apreciable y erudito amigo el señor D. Fer-

(1) 1534-1597.

nando de la Serna y Santander, „ No hemos logrado dar con el rastro del referido códice. Si el epígrafe es auténtico, y contemporáneo del soneto, ha de ser éste posterior al año 1604.

XXX

SONETO A D. DIEGO HURTADO DE MENDOZA.

*Miguel de Cervantes a Don Diego de Mendoza
y a su fama.*

SONETO

5

En la memoria viue de las gentes,
varon famoso, siglos infinitos,
premio que le merecen tus escritos,
por graues, puros, castos y excelentes.

Las ansias en honesta llama ardientes, 10
los Ethnas, los Estigios, los Cozitos
que en ellos suaueamente van descritos,
mira si es bien, ¡o fama!, que los cuentos,
y aun que los lleues en ligero buelo
por quanto ciñe el mar y el sol rodea, 15
y en laminas de bronce los esculpas;

que assi el suelo sabra que sabe el cielo,
que el renombre inmortal que se dessea,
tal vez le alcançan amorosas culpas.

Figura en la edición de las *Obras del insigne caballero Don Diego de Mendoza*, impresa en Madrid el año 1610.

Acerca de Mendoza, véase la nota 177-28 del tomo II de nuestra edición de *La Galatea*.

XXXI

OCTAVILLAS EN HONOR DE BARRIO ANGULO.

*Miguel de Cervantes, al Secretario Gabriel
Pérez del Barrio Angulo.*

- 5 1. Tal secretario formays,
 Gabriel, en vuestros escritos,
 que por siglos infinitos
 en el os eternizays.
 De la ignorancia sacays
10 la pluma, y, en presto buelo,
 de lo mas baxo del suelo,
 al cielo la leuantays.
2. Desde oy mas, la discrecion
 quedará puesta en su punto,
15 y el hablar y escriuir junto,
 en su mayor perfeccion,
 que, en esta nueva ocasion
 nos muestre (1), en breue distancia,
 Demostenes su elegancia
20 y su estilo Ciceron.
3. España os está obligada,
 y con ella el mundo todo,
 por la subtileza y modo
 de pluma tan bien cortada.
25 La adulación, defraudada
 queda, y la lisonja en ella;

(1) Quizá deba leerse «muestra».

la mentira se atropella,
y es la verdad leuantada.

4. Vuestro libro nos informa
que solo vos aueis dado
a la materia (1) de Estado
hermosa y christiana forma.

5

Con la razon se conforma
de tal suerte, que en el veo
que, contentando al desseo,
al que es mas libre reforma.

10

Figura entre los preliminares del libro *Direccion de Secretarios de Señores, y las materias, cuydados y obligaciones que les tocan, con las virtudes de que se han de preciar, estilo y orden del despacho y expediente...* por Gabriel Pérez del Barrio Angulo, Secretario del Marqués de los Vélez, y Alcaide de la fortaleza de su villa de Librilla; Madrid, 1613.

El libro de Barrio Angulo es un tratado moral y político, donde abundan las citas de autores clásicos y de doctores de la Iglesia, con algunas alusiones a la España de su tiempo. En conjunto, es una confusa y pesada miscelánea. Hubo otra edición, modificada, con el título de *Secretario de Señores, y las materias, cuydados y obligaciones que le tocan, estilo y exercicio del...* (Madrid, 1622); y aun tenemos a la vista otra, impresa también en Madrid el año 1645, con el título de *Secretario y Consejero de Señores y Ministros*, cuya Aprobación lleva fecha de 1639. En esta última no figura el soneto cervantino. Hay en ella una curiosa "Demostración de la ortografía," fol. 93, interesante para la historia de la fonética.

Pérez del Barrio Angulo nació por los años 1557 o 1558. Vivía aún en 1650. Véase a C. Pérez Pastor: *Bibliografía Madrileña*; III, 448 y 449.

(1) El texto: *mateeia*.

XXXII

SONETO A D. DIEGO ROSEL Y FUENLLANA.

*Soneto a D. Diego Rosel y Fuenllana, inuentor
de nuevos artes. Hecho por Miguel de Cer-
uantes.*

5

Iamas en el jardin de Falerina,
ni en la Parnasa, excessible cuesta,
se vio Rosel ni rosa qual es esta,
por quien gimio la maga Dragontina (1).

10

Atras dexa la flor que se rechina
en la del Tronto (2) archiducal floresta,
dexando olor por via manifiesta,
que a la region del cielo la auezina.

15

Crece ¡o muy felice planta!, crece,
y ocupen tus pimpollos todo el orbe,
retumbando, cruxiendo y espantando.

El Betis calle, pues el Po enmudece,
y la muerte, que a todo humano sorbe,
sola esta rosa vaya eternizando.

Figura en los Preliminares del raro y extravagante
libro:

Parte Primera | de Varias Explicaciones y Transfor-
maciones | las quales tractan Terminos Cortesa- | nos

(1) Falerina y Dragontina son personajes del *Orlando Inna-
morato* del Boiardo, poema caballeresco que fué traducido al
castellano, en verso, por Francisco Garrido de Villena (Alca-
lá, 1577), y en prosa, en el *Espejo de Caballerias* de Pero López
de Sancta Catalina y Pedro de Reynosa (Sevilla, 1533-1536-1550).

(2) Río de la Italia central, afluente del Adriático.

Practica Militar, Casos de | Estado en prosa y verso con | nuevos Hieroglíficos | y algunos puntos | morales. | Dirigido à la Magestad del Cristianissimo | Rey de Francia (*Ludovico XIII*). | Compuesto por Don Diego Rosel y Fuenllana, Sargento Mayor en las | partes de España y Gouernador de la Ciudad de Sancta Agata en | las de Italia por su Magestad, natural de Madrid. | Con Licencia y Priuilegio de Barcelona y Napoles. | En Napoles. Por Iuan Domingo Roncallolo. 1613 (*Escudo en el centro de la página, con el lema: "Tempus et veritas omnia vincit."*). 4.º, 528 páginas.

Hay ejemplar, que perteneció a William Stirling, y después a Gayangos, en la Biblioteca Nacional de Madrid; y otro en la Hispanic Society de New York. En los "Nuevos Hieroglíficos," se alude a otro libro del mismo autor, publicado también en Nápoles el año 1603.

Dice Lope de Vega, en su novela de *Guzmán el Bravo*, que sin el libro de Rosel "no debria estar ningun hipocondriaco," y, en efecto, difícilmente se hallará más divertido ni más disparatado engendro.

Está escrito en forma de coloquio entre Menandro, Flugencio, Teodosio y Roselio, que conversan a orillas del Manzanares. Véase, a título de ejemplo, lo que dice Menandro del elefante (pág. 15 y siguientes):

"Es tanta la nobleza que en este animal se siente, que, para hauerle de cautiuar en las partes de las Indias donde lo puedo dezir con verdad, por ser platico, por el tiempo que en ellas estuue, donde oy dezir muchas vezes que el astucia que tenian para hauer a las manos vno, era saber en el arbol donde de noche se arrimaua para passarla y descansar, el qual le aserrauan por el tronco baxo, dexando muy poco por cortar, lo que fuera bastante a que no cayesse, y despues que, a la noche, venia el noble Elefante a arrimarse a su arbol conocido, hallandole, quando a el se llegaua, contraminado, y caya, que, muchas vezes, los mas conocidos son los contraminados; al fin, como el Elefante cayesse en el suelo, llegaua vno de los indios que en celada estaua, y con vn palo le daua muchos, *tractandole mal de pa-*

*labras, echandole tierra en los ojos, y otros improprios, lo qual sentia mucho la bestia, no pudiendo leuantarse, como es costumbre en ellos, y ser castigado con lo que mas le podia ofender, con corage y sin poder resistir, daua solloços, soplos y gimidos, y, en medio de su aflicion, salia otro indio de manga, adereçando al primero a modo de maltratarlo con castigo y tambien palabras injuriosas, mostrando mas potencia que el; y el otro, haziendo que huya, dexaua a los dos solos, boluiendo el segundo indio al Elefante con mucha compassion y criança, diziendo en su lengua de indio: "Perdona, señor, que aquel es vn bergante y no digno de conocerte.," y limpiandole el rostro, y rucian-doselo con vino, de que todos en aquellas partes son muy amigos, hasta los animales y sauandijas, y des-pues de limpios los ojos, le ayudaua a levantar, hazien-do mucho del amigo y diligente, tractandole siempre palabras muy regaladas, siendo tan entendidas de la bestia, que, mostrando ser y estar agradecido dellas, se yua luego en seguimiento de quien aquella buena obra le hizo, quedandole sujeto toda la vida., Sigue la *trans-formación* del elefante (*el-infante* se trueca en *el-efante*), etc.*

Sobre el origen de Barcelona, cuenta este donoso disparate:

"Como los habitantes de cierta ciudad, no sabian que nombre darle, dijo el rey: "Para que salgamos deste cuydado, estemos de acuerdo a la primera palabra que deste nauio que por la mar viene se entendiere, pues por fuerça nos ha de hablar., A este tiempo, se yua allegando ya el vaxel, cargado de lonas, y, al tiempo que queria echar el ferro, le dixo la guardia, que se llamaua Arce, al patron (que ya se conocian): "¡A del nauio! ¿Que va en el baxel?," Y respondiendo el patron, le dijo: "Va, Arce, lona., Y, como estuuieron atentos, todos a vn tiempo dixeron: "¡Ya nuestra ciudad tiene nombre!,, asiendo del que el patron le dio a Varcelona.,

Rosel declara escribir "al modelo de nuestro antiguo

Metamorfoseos, (pág. 13), y no sería aventurado sospechar que, cuando Cervantes, en el *Quixote* (II, 22), pone en boca del primo del Licenciado el propósito de publicar un libro, "a quien he de llamar *Metamorfoseos o Ovidio español*, de invención nueva y rara, porque en él, imitando a Ovidio en lo burlesco, pinto quién fué la Giralda de Sevilla y el Angel de la Madalena, quién el caño de Vecinguerra, de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés, de Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, *con sus alegorias, metáforas y traslaciones*,, tuviese en mientes al estrafalario Gobernador de Santa Agata.

El cual se atrevió a solicitar de Quevedo un soneto, para que fuese al frente de su parto intelectual; y, en efecto, el gran ingenio compuso un "hieroglífico en su seruicio,, que va en la edición mencionada y dice así:

"Coronado de lauro, yedra y box,
Rosel le quita al Febo su carcax,
pues haze los esdruxulos sin ax
y a todos los poetas dize ox.

Es de los Hieroglificos latrox,
siendo, en la ciencia, del saber arcax,
y en todo claro, qual lucido valax,
y muy mas concertado que un reloxx.

Al carro del gran Phebo sirue de ex,
y [es] de aquesta academia el armandix,
obedeciendole todos como a dux;

es tan veloz, quanto en el agua el pex;
danle las musas nombre de su dix,
pues hizo en todas artes vn gran flux.,,

No sabemos si Rosel escribió "de industria,, tantas necedades. Pero, ¿se dió cuenta, acaso, de la socarronería de Quevedo?

XXXIII

CANCION A LOS ÉXTASIS DE SANTA TERESA
DE JESÚS.

5 *De Miguel de Ceruantes, a los extasis de nues-
tra B. M. Teresa de Iesus.*

CANCION

Virgen fecunda, madre venturosa,
cuyos hijos, criados a tus pechos,
sobre sus fuerças la virtud alçando,
10 pisan aora los dorados techos
de la dulce region marauillosa,
que está la gloria de su Dios mostrando:
tu, que ganaste obrando
vn nombre en todo el mundo,
15 y vn grado sin segundo,
ahora estes ante tu Dios prostrada,
en rogar por tus hijos ocupada,
o en cosas dignas de tu intento santo,
¡oye mi voz cansada,
20 y esfuerça, ¡o madre!, el desmayado canto!

Luego que de la cuna y las mantillas
sacó Dios tu niñez, diste señales
que Dios para ser suya te guardaua,
mostrando los impulsos celestiales
25 en ti, con ordinarias marauillas,

que a tu edad tu desseo auentajaua;
y si se descuydaua
de lo que hazer deuia,
tal vez luego boluia
mejorado, mostrando codicioso, 5
que el auer parecido perezoso,
era vn boluer atras para dar salto,
con curso mas brioso,
desde la tierra al cielo, que es mas alto.

Creciste, y fue creciendo en ti la gana 10
de obrar en proporcion de los fauores
con que te regaló la mano eterna,
tales, que, al parecer, se alçó a mayores
contigo alegre Dios, en la mañana
de tu florida edad, humilde y tierna. 15
Y assi tu ser gouierna,
que poco a poco subes
sobre las densas nuues
de la suerte mortal, y assi leuantas
tu cuerpo al cielo, sin fixar las plantas, 20
que ligero tras si el alma le lleua
a las regiones santas,
con nueva suspension, con virtud nueva.

Alli su humildad te muestra santa;
aculla se desposa Dios contigo; 25
aqui misterios altos te reuela.
Tierno amante se muestra, dulce amigo,
y, siendo tu maestro, te leuanta
al cielo que señala por tu escuela.
Parece se desuela 30

en hazerte mercedes;
rompe rejas y redes
para buscarte el Magico diuino,
tan tu llegado siempre y tan contino,
5 que, si algun afligido a Dios buscara,
acortando camino,
en tu pecho o en tu celda le hallara.

Aunque naciste en Auila, se puede
dezir que en Alua fue donde naciste,
10 pues alli nace, donde muere el justo.
Desde Alua, ¡o madre!, al cielo te partiste (1),
alua pura, hermosa, a quien sucede
el claro dia del inmenso gusto.
Que le gozes es justo,
15 en extasis diuinos,
por todos los caminos
por donde Dios llevar a vn alma sabe,
para darle de si quando (2) ella cabe,
y aun la ensancha, dilata y engrandece
20 y, con amor suaue,
a si y de si la junta y enriqueze.

Como las circunstancias conuenibles
que acreditan los extasis, que suelen
indicios ser de santidad notoria,
25 en los tuyos se hallaron, nos impelen
a creer la verdad de los visibles,

(1) Santa Teresa de Jesús (Teresa de Cepeda y Ahumada) nació en Avila el 28 de marzo de 1515 y murió en Alba de Tormes el 4 de octubre de 1582. (Véase Miguel Mir: *Santa Teresa de Jesús*; Madrid, 1912; dos tomos.)

(2) Así el texto; pero tal vez deba leerse «quanto».

que nos descriue tu discreta historia;
y el quedar con vitoria,
honroso triunfo y palma
del infierno, y tu alma
mas humilde, mas sabia y obediente 5
al fin de tus arrobos, fue euidente
señal que todos fueron admirables,
y sobrehumanamente
nueuos, continuos, sacros, inefables,

ahora, pues, que al cielo te retiras, 10
menospreciando la mortal riqueza
en la inmortalidad que siempre dura,
y el visorrey de Dios nos da certeza
que sin enigma y sin espejo miras
de Dios la incomparable hermosura, 15
colma nuestra ventura,
oye, deuota y pia,
los balidos que embia
el rebaño infinito que criaste,
quando del suelo al cielo el buelo alçaste, 20
que no porque dexaste nuestra vida
la caridad dexaste,
que en los cielos está mas estendida.

Cancion: de ser humilde has de preciarte,
quando quieras al cielo leuantarte, 25
que tiene la humildad naturaleza
de ser el todo y parte
de alçar al cielo la mortal baxeza.

lenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N. B. M. Teresa de Jesus... por Fray Diego de San Joseph; Madrid, 1615.

Según Nicolás Antonio, Diego de San José, carmelita vallisoletano, murió en 1621, y fué notable pintor y músico.

XXXIV

SONETO A YAGÜE DE SALAS.

De Miguel de Ceruantes Saavedra.

SONETO

- 5 De Turia el cisne mas famoso oy canta,
y no para acabar la dulce vida,
que, en sus diuinas obras escondida,
a los tiempos y edades se adelanta.
- 10 Queda por el canonizada y santa
Teruel; viuos Marzilla y su homicida;
su pluma, por heroyca conocida,
en quien se admira el cielo, el suelo espanta.
- 15 Su dotrina, su boz, su estilo raro,
que por tuyos, ¡o Apolo!, reconoces,
segun el buelo de sus bellas alas,
grauadas por la Fama en marmol pario
y en laminas de bronze, haran que gozes
siglos de eternidad, Yague de Salas.

Consta en el libro de Juan Yagüe de Salas: *Los Amantes de Tervel, epopeya tragica, con la restauracion de España por la parte de Sobrarbe, y conquista del reyno de Valencia*; Valencia, 1616. Véanse, sobre

Yagüe de Salas, a Fernández de Navarrete: *Vida de Cervantes*, págs. 409 y 410; y a Domingo Gascón y Guimbao: *Los Amantes de Teruel*; Madrid, 1907.

XXXV

SONETO A DOÑA ALFONSA GONZÁLEZ.

De Miguel de Cervantes Saavedra, a la señora doña Alfonsa Gonçalez, Monja professa en el Monasterio de Nuestra Señora de Constantinopla (1), en la direccion deste libro de la Sacra Minerua. 5

SONETO

En vuestra sin igual, dulce armonia,
hermosissima Alfonsa, nos reserua 10
la nueua, la sin par sacra Minerua
quanto de bueno y santo el cielo cria.

Llega el felice punto, llega el dia
en que, si os oye la infernal caterua,
huye gimiendo al centro y, de la acerua 15
region, suspiros a la tierra embia.

En fin, vos conuertis el suelo en cielo,
con la voz celestial, con la hermosura,
que os hazen parecer angel diuino.

(1) Convento de monjas franciscas, situado en donde hoy se abre la calle de Calderón de la Barca. Fué derribado en 1840 (véase R. de Mesonero Romanos: *El antiguo Madrid*; Madrid, 1881; I 220).

Y assi conuiene que tal vez el velo
 alceis, y descubrais essa luz pura
 que nos pone del cielo en el camino.

Figura este soneto a los principios del rarísimo libro siguiente, del cual posee ejemplar la Real Academia Española:

Minerva Sacra. | Compvesta por el | Licenciado Miguel Toledano, Clerigo | Presbytero, natural de la ciudad | de Cuenca. | Dirigido a D. Alfonsa | Gonçalez de Salazar, Monja professa en el | Monasterio de la Madre de Dios de Cons | tantinopla de Madrid. | Año (*Escudete*) 1616. | Con Privilegio. | En Madrid, Por Iuan de la Cuesta. | Vendese en casa de Iuan de Villarroel, Mercader | de libros, en la Plateria.

En 8.^o (73 × 122 centímetros de caja). — Portada. — Suma del Priuilegio (Aranjuez, 7 de mayo de 1616). — Fee de erratas. — Tassa. — Censvras (del Dr. Cetina y de Fr. Francisco de Mata). — Décima de D.^a Alfonsa González. — Soneto de la misma. — Décima del Maestro Valdivielso a Toledano y a D.^a Alfonsa. — Soneto de Cervantes. — Grabado que representa a D.^a Alfonsa González, a los diez y nueve años de edad, tocando la lira. — Dedicatoria de Toledano a D.^a Alfonsa. — Prólogo al lector. — Texto (villancicos, romances, sonetos, etc., etc.). — Tabla. — 171 hojas numeradas de texto, más 8 de preliminares y 5 de Tabla sin numerar.

Miguel Toledano es poeta fácil, y a veces ingenioso; pero, en general, sus composiciones adolecen de un mal gusto intolerable. Por la rareza del libro, no han reparado en él suficientemente los historiadores de la literatura castellana, y es, sin embargo, indudable, a nuestro juicio, que disputa a Alonso de Ledesma la palma de representante del conceptismo. Véase, a título de ejemplo, este soneto a San Lorenzo, que figura en la hoja 135:

“¡Ola, hombre de Dios a lo valiente!
 ¡Ha, soldado español! ¡¡Ha, buen amigo!!

¡Con fuego os ha cercado el enemigo,
y en vos quiere vengarse injustamente!

¡Acudid al remedio diligente!

¡Mirad que os abrasais! ¡Ola! ¿A quién digo?...

¡El hombre está precioso, es Dios testigo!

¡El se abrasa por Dios, y no lo siente!

¡Lorenço! ¡¡Que os quemais!! Mas ya se sabe
que lo hazeis por librar al alma hermosa,
que en la casa del cuerpo viue y passa.

Arded, por Dios, en fuego tan suaue,
que, por librar la joya mas preciosa,
es cordura dexar arder la casa.,,



APÉNDICE

ADICIONES Y ENMIENDAS

AL TOMO I DE "LA GALATEA",.

A propósito de nuestra *Introducción*, véase en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, octubre-diciembre 1921, el artículo *Sobre la Galatea de M. de C.*, por F. Egea Abelenda, pág. 538.

AL TOMO II DE "LA GALATEA",.

Página 311, línea 7.ª Añádase: Acerca del gran cirujano español Dionisio Daza Chacón, véase el libro de D. Narciso Alonso Cortés: *Miscelánea Vallisoletana*, (3.ª serie); Valladolid, 1921; págs. 61-122. Daza nació algo antes de 1510, y murió en octubre de 1596.

Página 344, línea 27. Añádase: Acerca de Damasio de Frias, véase también la *Miscelánea Vallisoletana* de D. Narciso A. Cortés (2.ª serie; Valladolid, s. a.; pág. 100 y siguientes). Publica el *Diálogo en alabanza de Valladolid*. El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 1.172), y lleva fecha de 1587. Contiene, además, el *Diálogo de la discrepanción* (1579), que parece autógrafo; el *Diálogo de las lenguas*, de escaso valor científico, aunque no carezca de interés en algunos pasajes; y el *Diálogo del amor*; los tres del mismo autor.

Página 345, línea 29. Añádase: Respecto de Lomas Cantoral, véase la mencionada *Miscelánea Vallisole-tana* de N. Alonso Cortés (3.^a serie); Valladolid, 1921; págs. 3-15. Lomas Cantoral nació en Valladolid hacia el año 1540. Parece haber muerto antes de 1600.

Página 355, línea última. Añádase: Acerca de Figueroa, véase el estudio de Ángel Lacalle Fernández: *Varias composiciones inéditas de Francisco de Figueroa "el divino", precedidas de un estudio biobibliográfico* (en la *Revista Crítica Hispano-Americana*; tomo V, núm. 4; Madrid, 1921).

AL TOMO I DE LAS "COMEDIAS Y ENTREMESES,„

Página 356, línea penúltima. Añádase: Acerca de Miguel Sánchez, véase la citada *Miscelánea Vallisole-tana* (3.^a serie) del Sr. Alonso Cortés; págs. 123-131. Era, probablemente, natural de Valladolid, y vivía aún en 1620.

Página 357, línea 23. Añádase: Véase, además: *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*; edición F. Marti Grajales; Valencia, 1906; tomo III.

Página 357, línea 30. Añádase: Véanse también el citado *Cancionero de la Academia de los Nocturnos*, tomo II; y Gaspar Aguilar: *Fiestas por la beatificación del santo Fr. Luis Beltrán* (Valencia, 1608); edición F. Carreres y Vallo; Valencia, 1914.

Página 379, línea 13. El siguiente texto del P. Haedo

(*Topographia de Argel*; fol. 195 v., col. 1.^a), explica el vocablo:

“¿Por ventura vosotros mismos, Turcos y Moros, no llamays en vuestra lengua al demonio *Saythan*, que tambien en nuestro hablar significa contrario o enemigo?,”

AL TOMO II DE LAS “COMEDIAS Y ENTREMESSES”.

Página 177, línea 22. Dice: “hechizalo”. Debe decir: “hechizado”.

Página 216, líneas 12 a 15. Anótese: Para explicar estas alusiones, conviene tener presente lo que dice Cristóbal de Villalon en el *Viage de Turquía* (edición Serrano y Sanz, pág. 22, col. 2.^a):

“Esta [Galata] se llamaba otro tiempo *Pera*, que en griego quiere decir *dese cabo* (1); y llamábanla ansi, porque de Constantinopla a ella no hai mas de el puerto de mar en medio, que sera un tiro de arcabuz, el cual cada vez que quisieredes pasar, podreis por una blanca, y será de tres mil casas, etc.”

Permas (con minúscula), según Lope de Vega (Novela de *La Desdicha por la honra*, en *La Circe*; Madrid, 1623; fol. 115 r.), “son las barcas que de ordinario passan la gente de vna parte a otra, y que en su lengua llaman *cayques* o *permes*, mas de doze mil, *que es vna cosa notable*.”

En cuanto a *chifuti* y *guedi*, véase el tomo V, página 272 de las *Comedias y entremeses*.

Villalón, en el citado *Viage* (pág. 46, col. 1.^a), dice del jardín de Visitax:

“Estabamos en un jardín que se dize *Vegitag*, legua y media de Constantinopla, porque era verano, etc.”

(1) Del griego $\pi\epsilon\rho\alpha$ = allende (los arrabales de Constantinopla, al otro lado del Bósforo).

Página 248, línea 17. Dice: "carpo„ Léase: "çarpo„.

Página 343, línea última. El Sr. Rodríguez Marín (D. F.), en su edición de algunas *Novelas ejemplares* de Cervantes (Madrid, 1917; tomo II; pág. 109), opina: 1.º Que la explicación dada por nosotros en esta nota no se halla justificada, porque lo que canta Lugo "no está escrito en versos esdrújulos, y así, lo *correntio* se refiere, sin duda, a otra cosa„ (?). 2.º Que se llamaban romances *correntios*, en tiempo de Cervantes, "los que, en vez de tener asonantados los versos pares, al modo ordinario, comenzaban con un verso libre, al cual seguían pareados y aconsonantados los demás, cerrando, al fin, con una redondilla„.

Y hemos de advertir al docto anotador: 1.º Que nuestra explicación, en la citada página, se redujo a decir: "*Correntio*. Alusión a la ligereza y soltura del verso„; a lo cual añadimos un párrafo de Correas, que habla de "la ligereza con que *corren*„ las sílabas en el verso esdrújulo (subrayando el verbo *correr*, para justificar la acepción del vocablo, aplicada al verso). Y nunca se nos ha ocurrido decir que el verso *correntio* haya de ser esdrújulo, careciendo, pues, de base la enmienda. 2.º Que, lejos de "dar en el hito„ la explicación que aventura, es notoriamente inaplicable, tanto al romance *correntio* de Madrigal (pág. 193), que es una composición ajustada a todas las reglas del género, con asonante en e-o y sin versos libres, ni aconsonantados, ni cierre ninguno de redondilla; como al mismo de Lugo (pág. 26), que tampoco cierra con redondilla, sino con un verso libre; ni reza con el romance que canta la Gitanilla "al tono correntio y loquesco„.

AL TOMO III DE LAS "COMEDIAS Y ENTREMESSES„.

Página 87. Faltan las comillas; líneas 19 y 30 (romance cantado).

Página 142, línea 5.ª Dice: "gentilhomre,,. Debe decir: "gentilhombre,,.

Página 233, línea antepenúltima. Añádase: D. Eugenio Mele (en Revista de Filología española, VIII, 3.º; Madrid, 1921), hace notar que la expresión atribuida al marqués de Marignano Gio. Giacomo de Medici, consta en una anécdota que trae Botero, en sus Detti memorabili di personaggi illustri (Turín, 1608). Véase también a Lope de Vega: Comedias, tomo I, pág. 133, col. b; edición de la Biblioteca de Autores Españoles (comedia de Los Locos de Valencia).

Página 251, línea 19. Añádase: De San Paulín tratan: San Gregorio (Diálogos, III, 1; edición Migne) y San Agustín (La Ciudad de Dios, I, 10; edición Migne). Era célebre por su ingenio y por su pobreza. San Agustín escribe: "Unde Paulinus noster, nolensis episcopus, ex opulentissimo divite voluntate pauperrimus et copiosissime sanctus... precabatur: Domine, non excrucier propter aurum et argentum; ubi enim sint omnia mea, tu scis,, (Op. cit., I, 10).

Página 260, línea 9.ª El Sr. Rodríguez Marín (D. F.), en sus Dos mil quinientas voces (Madrid, 1922; páginas 176 y 177), registra el vocablo flinflón, citando estos versos de Calderón, en el entremés de Las Carnestolendas:

"Agora sale un flinflón
o tudesco de la guarda,
hablando mucho y aprisa
y sin pronunciar palabra;
con su tizona en la cinta
y en el jarro la colada,
dice, echando treinta votos,
como quien no dice nada...,

Y añade: "por aquí se ve muy claro que *flinflón* o *frinfrón*... es... soldado de la guardia tudesca, y no de la borgoñona.. No lo vemos tan claro, porque, no siendo probable que Calderón necesitase *explicar* a sus contemporáneos *lo que era un flinflón*, la conjunción o no es declarativa, sino disyuntiva, y entonces la cita constituye una nueva comprobación de nuestra sospecha. Calderón dice "*flinflón* (*soldado* de la guardia borgoñona), o tudesco.., en el lugar citado, porque borgoñones y tudescos coincidían en su extremada afición a Baco. A más de que, si *flinflón* fuese *tudesco* ¿qué sería *lancineque*, en el pasaje cervantino?"

Las condiciones para ingresar en las tres clases de guardias, pueden verse en A. Rodríguez Villa: *Etiquetas de la Casa de Austria*; Madrid, 1913; pág. 54 y siguientes. Los "archeros de corps.., habían de ser "nobles y vasallos de S. M., originales de los Países Bajos y condado de Borgoña.. Estas dos, la flamenca (borgoñona) y la tudesca (holandesa), se llamaban *la guardia alemana*, en contraste con *la española*.

Y conste que, no solamente se dijo *flinflón* o *frinfrón*, sino también *finflón*, y que Luis Quiñones de Benavente usa el vocablo, en el *Entremés del Gorigori* (edición Rosell, II, 147), refiriéndolo, no a la guardia borgoñona, ni a la tudesca, sino a cierto italiano, llamado D. Melidoto, a quien estorba el llanto de unas mujeres, diciendo entonces el fingido difunto:

"Pues ¿qué quería
el *finflón*, que por él no me llorasen?..

AL TOMO IV DE LAS "COMEDIAS Y ENTREMESSES..

Página 212, líneas 18 y 19. Suprimase todo lo contenido entre paréntesis.

Página 167, línea 24. El Sr. Gómez Ocerín (D. J.), en

la *Revista de Filología española* (tomo V; Madrid, 1918), recuerda que el *Diccionario de Autoridades* trae la forma *almonedear*. Pero no es acertado sustituir un vocablo por otro en una edición, cuando no hay seguridad plena de que el primero sea errata, lo cual no acontece en el presente caso.

Página 206, línea 25. También el Sr. G. Ocerín, en el lugar citado, advierte que, según el *Diccionario académico*, *ginebra* puede ser "cierto juego de naipes,, y que a esto deben de corresponder la *sota* del soldado y el *caballo* del sacristán. La explicación es aceptable. Compárese G. T. Northup en *Modern Philology*, tomo XVIII, núm. 3, pág. 157 (julio, 1920).

AL TOMO V DE LAS "COMEDIAS Y ENTREMESES,,.

Página 339, línea 10. Añádase, después de: "una sílaba,,: si no se aspira la *h* de *hambre* (según el proceder típico de la época).

Página 339, línea 11. Añádase: Pero puede suponerse también que el manuscrito decía *fida*, como en el de Sancha. *Fido*, *a*, en italiano, equivale a *fiel*; así escribe Ercilla (III, 35):

"Para lo cual él mismo nos daría
una práctica lengua y fida guía.,,

Pedro de Oña, en su *Arauco domado* (canto IV), emplea asimismo el vocablo.

AL TOMO VI DE LAS "COMEDIAS Y ENTREMESES,,.

Página 76, línea 18. Añádase: Finalmente, en el ms. 3.985 (siglo XVII) de la Biblioteca Nacional de Ma-

drid, al fol. 95 v., hemos hallado esta otra forma del soneto:

¡Vive Dios que me espanta esta grandeza,
i que diera vn millon por screurla!,
porque, ¿a quien no le espanta y marauilla
esta maquina insigne, esta belleza?

¡Por Jessuchristo vibo, cada pieça
valle mas de un millom!, i que es manzilla
que se aia de acabar, ¡o gran Seuilla,
machina insigne en animo y brabeça!

Yo apostare que la anima de el muerto,
por goçar de este siglo, abra dexado
la gloria, donde abita eternamente.

Esto oio vn ballenton, y dixo: "es zierto
lo que diçe buace, mi seor soldado,
y quien dixere lo contrario, miente.,

Y luego encontinente,
calo el chapeo, requirio la espada,
miro al soslayo, fuesse, i no hubo nada.,

El soneto debió de transmitirse oralmente, lo cual explica la imposibilidad de reducir a tipos definidos la muchedumbre de variantes.

Página 59, nota. Añádase: Según ha tenido la bondad de comunicarnos nuestro amigo el excelentísimo señor don Francisco Belda, que posee interesantes documentos relativos a la Armada Invencible, entre los "Aventureros que van en la dicha armada, y los criados que llevan que pueden pelear., figuraba, como embarcado en el galeón *San Marcos*, "don Felipe de Cordoua, hijo de don Diego de Cordoua., con seis criados. El galeón era de 790 toneladas, y formaba parte de la división de Portugal. Llevaba 409 hombres y algunos aventureros (sin sueldo). En otro barco, perteneciente al tercio de Sicilia, iba un capitán llamado "*Lope Ochoa de la Vega*.,

ÍNDICE

EL TEATRO DE CERVANTES

(INTRODUCCIÓN)

	Págs.
I. — La primera época dramática de Cervantes.	[6]
II. — El Trato (o Los Tratos) de Argel.....	[27]
El Cerco de Numancia (o La Destrucción de Numancia).....	[34]
III. — Las "Ocho comedias".....	[63]
IV. — Examen de las comedias de Cervantes...	[72]
A) Temas moriscos o turcos:	
Los Baños de Argel.....	[73]
La Gran Sultana.....	[84]
El Gallardo español.....	[102]
B) Temas novelescos:	
La Casa de los celos y Selvas de Ardenia.....	[107]
El Laberinto de amor.....	[112]
Ch) Temas a lo divino:	
El Rufián dichoso.....	[123]
D) Temas que tratan "de costumbres po- pulares y contemporáneas,":	
La Entretenida.....	[129]
Pedro de Urdemalas.....	[137]
V. — Entremeses.....	[149]
VI. — Versificación:	
A) Consideraciones generales.....	[159]
B) Esquemas de la versificación de las comedias.....	[164]
C) Esquema de la versificación de los entremeses.....	[184]
Ch) Resumen de la versificación de las co- medias.....	[186]

POESÍAS SUELTAS

	Págs
INTRODUCCIÓN.....	3
I. — Soneto a la Reina Isabel de Valois.....	5
II. — Soneto-epitafio a la reina Isabel de Valois.....	6
III. — Copla real a la muerte de Isabel de Valois.....	8
IV. — Coplas reales a la muerte de Isabel de Valois.....	9
V. — Elegia al Cardenal Espinosa.....	11
VI. — Soneto en loor de Bartholomeo Ruffino di Chiambery.....	18
VII. — Soneto en alabanza del libro de Bartholomeo Ruffino di Chiambery.....	19
VIII. — Epístola a Mateo Vázquez.....	21
IX. — Octavas a Antonio Veneziano.....	31
X. — Soneto en honor de Pedro de Padilla.....	36
XI. — Soneto en honor de Juan Rufo Gutiérrez.....	38
XII. — Redondillas en honor de Pedro de Padilla.....	39
XIII. — Estancias en honor de Pedro de Padilla.....	41
XIV. — Soneto al seráfico San Francisco.....	43
XV. — Soneto en honor de López Maldonado.....	44
XVI. — Quintillas en loor de López Maldonado.....	45
XVII. — Soneto en honor de Alonso de Barros.....	47
XVIII. — Nuevo soneto a Fray Pedro de Padilla.....	48
XIX. — Soneto al Dr. Francisco Díaz.....	49
XX. — Canción I sobre "La Armada Inven- cible,"	50
XXI. — Canción II sobre "La Armada Inven- cible,"	56
XXII. — Romance: La Morada de los celos.....	62
XXIII. — Glosa a San Jacinto.....	67

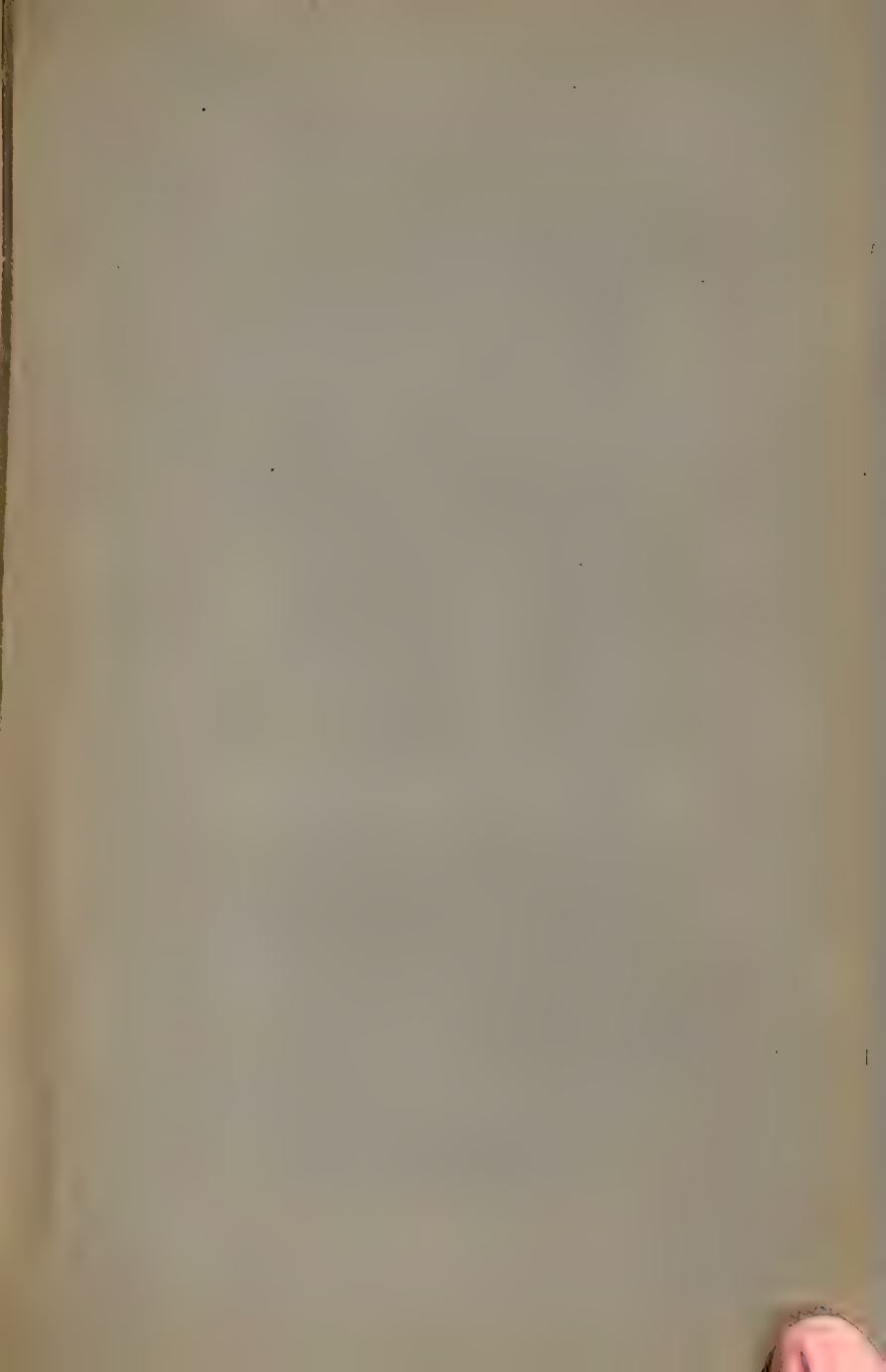
XXIV. — Soneto al Marqués de Santa Cruz....	70
XXV. — Soneto a la entrada del Duque de Medina en Cádiz.....	71
XXVI. — Soneto al túmulo de Felipe II en Sevilla.....	73
XXVII. — Quintillas a la muerte de Felipe II...	76
XXVIII. — Soneto en honor de Lope de Vega...	79
XXIX. — Soneto a Fernando de Herrera	80
XXX. — Soneto a D. Diego Hurtado de Mendoza	81
XXXI. — Octavillas en honor de Barrio Angulo.	82
XXXII. — Soneto a D. Diego Rosel y Fuenllana.	84
XXXIII. — Canción a los éxtasis de Santa Teresa de Jesús.	88
XXXIV. — Soneto a Yagüe de Salas	92
XXXV. — Soneto a doña Alfonsa González	93

APÉNDICE

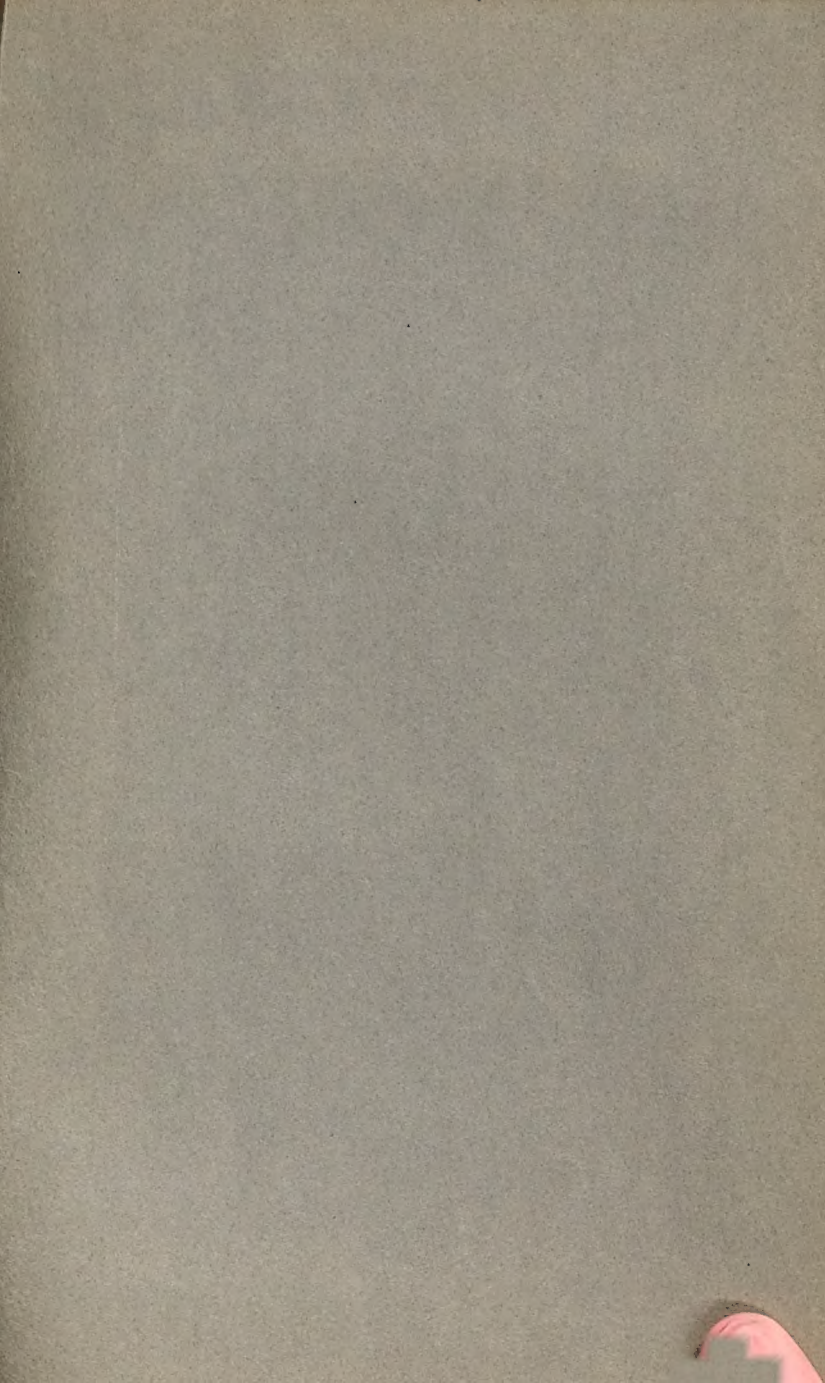
Adiciones y enmiendas.....	97(*)
----------------------------	-------

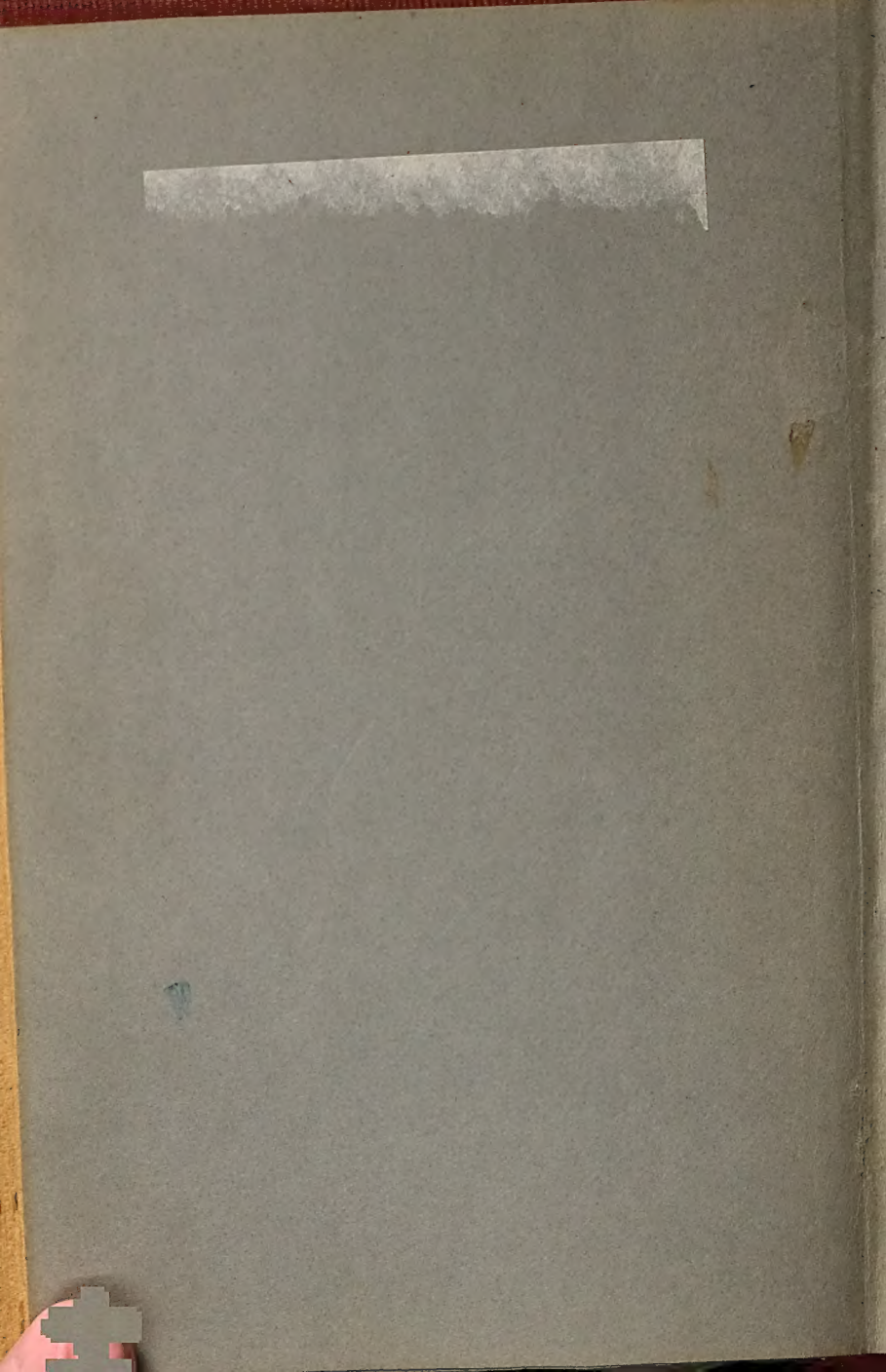
(*) Página [114], línea 15, dice: «deserendar»; léase: «desenredar». Página [143], línea última, dice: «551»; léase: «556».

100-5861









140275
863.32 C419c v.6

Cervantes Saavedra

Comedias y entremeses

DATE

ISSUED TO

140275



3 0081 007 952 629